АНДРЕЙ БЕЛЫЙ

VIII

АНДРЕЙ БЕЛЫЙ

VIII

# АНДРЕЙ БЕЛЫЙ

## АРАБЕСКИ
Книга статей

## ЛУГ ЗЕЛЕНЫЙ
Книга статей

# АНДРЕЙ БЕЛЫЙ

Собрание сочинений

VIII

## **АРАБЕСКИ.** Книга статей
## **ЛУГ ЗЕЛЕНЫЙ.** Книга статей

Москва
Издательство «Республика»
Издательство «Дмитрий Сечин»
2012

ББК 87.3
Б43

**Андрей Белый**

*Собрание сочинений*

Арабески. Книга статей

Луг зеленый. Книга статей

Общая редакция, послесловие и комментарии
*Л. А. Сугай*

Составление
*А. П. Полякова* и *П. П. Апрышко*

На фронтисписе – Андрей Белый. Фотография (1904 г.)
Хранится в Мемориальной квартире Андрея Белого
(филиал Государственного музея А.С. Пушкина).

**Андрей Белый**
Б43 Собрание сочинений. Арабески. Книга статей. Луг зеленый. Книга статей / Общ. ред., посл. и комм. Л. А. Сугай; Сост. А. П. Полякова и П. П. Апрышко. – М.: Республика; Дмитрий Сечин, 2012. – 590 с.
ISBN 978-5-904962-17-3

В настоящий том Собрания сочинений Андрея Белого (1880–1934), писателя и одного из ведущих теоретиков символизма, вошли две его книги – «Арабески» и «Луг зеленый», более ста лет назад подготовленные им и написанные в 1903–1910 гг. В этих статьях, по словам автора, он конкретизирует те общие положения, которые наметил в своей книге «Символизм», стремится, обращаясь к «явлениям литературной жизни», показать «жизненную значимость» высказанных в ней принципиальных идей.

Издание снабжено примечаниями и указателем имен.

ISBN 978-5-904962-16-6 (Общ.) **ББК 87.3**
978-5-904962-17-3

© Издательство «Республика», 2012
© Издательство «Дмитрий Сечин», 2012
© Послесловие и комментарии
Л. А. Сугай, 2012
*© Скан и обработка: glarus63*

Мне всю жизнь грезились какие-то новые формы
искусства, в которых художник мог бы пережить
себя слиянным со всеми видами творчества;
в этом слиянии – путь к творчеству жизни:
в себе и в других.

*Андрей Белый*

# АРАБЕСКИ
## КНИГА СТАТЕЙ

## ВМЕСТО ПРЕДИСЛОВИЯ

В «*Арабесках*» я собираю цикл статей, долженствующих на примерах конкретизировать те общие положения, которые я наметил в своей книге «*Символизм*». Отвлеченная терминология некоторых статей, напечатанных в «*Символизме*», не давала возможности конкретно показать жизненную значимость высказываемых положений. В «*Арабесках*» я стараюсь не доказывать, но показывать. Этим и обусловлена некоторая образность языка, за которую – предвижу – критика будет меня упрекать в импрессионизме. Несколько фраз из книги моей «*Луг зеленый*» навели одну почтенную газету на мысль о моей беспринципности, хотя содержание всех статей – строго принципиально; я утешаю себя мыслью, что некогда та же газета встретила весьма сочувственно явно «*декадентскую*» для нее книгу мою, «*Драматическую симфонию*», приняв ее... за пародию на декадентов. Вообще в методах изложения мысли я хотел бы считаться и с газетной критикой, но... увы: я никогда не сумею ей угодить. Отвлеченный язык ей столь же чужд, как и образный; философию и поэзию газетная критика одинаково презирает. Ну, а разжевывать свои мысли или образы до ясности ходячих мыслей и общих положений толпы я предоставляю популяризаторам. Нельзя одновременно делать два дела: всматриваться в окружающие явления литературной жизни, чтобы живо на них отзываться, и одновременно разжевывать их толпе; пусть читают меня те, кому я понятен и интересен; среди них, верю, найдутся люди, которые сумеют передать мои мысли массам в более общедоступной форме.

К «*Арабескам*» я прилагаю особый отдел «*Литературный дневник*»; в него входят многие из моих публицистических и полемических заметок; я расположил их в известном порядке так, чтобы сумма этих заметок нарисовала картину завершенной уже литературной эпохи. Именно в силу того, что известный период развития так называемого символизма закончен, я и считаю интересным поместить некоторые заметки, с полемическим пылом которых я в настоящее время уже не согласен (сюда полемика с Ивановым, Блоком, с мистическим анархизмом); все это хотя и недавнее прошлое, но все же – прошлое; и как прошлое, оно представляет архив для будущего историка. Я смотрю на свой «*Дневник*» именно как на архив, и потому убедительно прошу некоторых авторов, с которыми я некогда полемизировал, не обижаться на то, что иные статьи мои я помещаю в той резкой форме, в какой они некогда были написаны. Недавний период развития молодого русского искусства интересен и характерен со всеми своими угловатостями. И я не считаю нужным закруглять и выравнивать те из своих полемических заметок, с тоном которых в настоящее время я так не согласен.

Тунис. *Андрей Белый*
Январь, 1911 г.

# ТВОРЧЕСТВО ЖИЗНИ

## ПРОРОК БЕЗЛИЧИЯ

*«Фальк вскочил окончательно взбешенный. Что там такое?»*

Такова первая фраза первого по значительности романа Пшибышевского. Таков лаконизм писателя, сумевшего в одной фразе дать материал для определения приемов своего письма. Подлежащее, сказуемое, определение – а между тем все элементы творчества Пшибышевского; одна фраза – и в ней водораздел двух стихий, отделяющий творчество великих писателей середины XIX столетия от писателей конца века; одна фраза – а мы уже чувствуем: что-то произошло.

Что же произошло?

*«Фальк вскочил окончательно взбешенный»* – и первый абрис литературной физиономии готов. Всмотримся пристально в эту фразу: дано имя героя (Фальк), дана подчеркнутая стремительность внешнего движения (вскочил, а не встал), дана подчеркнутая стремительность движения внутреннего (вскочил не рассерженный, а взбешенный и более того: окончательно взбешенный). И тут, и там и движение тела, и движение души заботливо определены, с точностью взвешены: *судорогой мускулов и судорогой душевного движения* бросает в нас Пшибышевский, так сказать, *с места в карьер*.

Но кто же герой, судорожно вскакивающий и судорожно закипающий гневом уже в первой фразе объемистого романа?

Вместо определения героя, вместо описания его наружности, вместо описания места и времени действия просто ничего не говорящее имя *Фальк*. И вскакивает перед нами этот *Фальк* прямо, так сказать, в пространстве.

Описание героя, фабула, место и время действия отодвигаются на второй план; все эти подробности бросаются автором потом, вскользь, нехотя: мы должны их ловить все до одной, чтобы самим воссоздать канву изображаемых действий; между тем эта канва у писателей доброго старого времени выдвигалась на первый план, а потом уже после долгих пояснений автора появлялся герой со своими поступками, встреченный нами, как старый знакомец.

А вот у Пшибышевского прямо из мрака неизвестности на сцену выскакивает какой-то Фальк и начинает перед нами судорожно беситься.

*«Он усталый... шел домой. Его знобило»*. Так начинает он в другом романе.

*«Гордон низко наклонился вперед и остановил на Остапе пронизывающий беспокойный взгляд».* Так начинается роман «Дети Сатаны». Здесь опять в неизвестное время, в неизвестном пространстве какой-то неведомый Гордон не просто наклоняется, а склоняется низко, чтобы не просто бросить взгляд, а взгляд пронизывающий остановить на каком-то Остапе.

Или: *«Черкасский сидел, задумавшись»* («Сыны земли»).

И так далее, и так далее...

С места в карьер бросаются на нас герои Пшибышевского, скрежещут зубами, сокращают и выпрямляют мускулы, кидаются на женщин, лобзают и убегают в тьму.

С места в карьер начинают кипеть они гневом, изливаться в жалобах – и потом расплываются в облако причудливых снов самого Пшибышевского.

Судорога души и судорога мускулов всегда у него с места в карьер. Но *связь* между обеими судорогами, определяемая психофизическою причинностью, открывается после; да и то лишь тогда, когда мы сами захотим открыть эту связь. Иначе и мотивы отдельных поступков, даже более того, – связь фабулы разлагается у Пшибышевского на хаос движений душевных и на механику движений внешних. Движение внешнее лишь накладывается на движение внутреннее: *связь* – выпадает.

И оттого-то всякое действие начинается случайно: действием бьет нас Пшибышевский, как обухом по голове.

«Вскочил... Что там такое? Никого из друзей... Только почтальон... Даже в пот бросило... Ха-ха...ха... Встал и задумчиво заходил по комнате»... («Homo sapiens»).

«Уставился тупым взором... Взглянул на часы... Дверь вдруг отворилась»... («Сыны земли»).

Или начинает нас донимать Пшибышевский все одним и тем же жестом: он заставляет героя усмехаться через каждые три минуты и всякий раз заботливо напоминает об этом: «Гордон усмехнулся»... Через несколько строчек: «Гордон опять усмехнулся»... Далее – «Гордон усмехнулся»... В промежуток между двумя усмешками Гордона он напоминает, что и Остап «ехидно усмехнулся...». Эти Гордоновы усмешки перебиты короткими фразами; ими перекидываются герои; реализм перекрестных реплик подчас переходит границу художественности; рядом: хаос чувств, кошмары, и в них – самая откровенная символика, самая туманная мистика чувств: символика и действительность, мистика и синематограф; то одно, то другое: одно пересекает другое; два взаимно пересекаемых ряда последовательностей и отсутствие взаимной связи.

И вдруг, вспомнив, что как-никак, а связь между жестом тела и жестом души все же должна присутствовать, или, по крайней мере, должна оправдать бессвязность, Пшибышевский заставляет героя прочитывать о себе целые лекции, чтобы объяснить нам его поступки; иногда герой поучает нас со страниц книги цитатами из психофизиологии о внутренней связи всяких бессвязностей.

Вот как изображает Пшибышевский своих героев.

Нет у него постепенности в развитии фабулы; нет развлекающих нас подробностей быта; нет достаточной мотивировки любого изображаемого поступка: бурный поток, летящий в пустынной местности, поток, разбитый на отдельные струи, – вот образ творчества Пшибышевского. Не то мы видим у писателей и драматургов доброго старого времени: события там развиваются медленно; они протекают перед нами, как тихие струи полноводной реки. Всюду там – непрерывность и плавность. И кинематографические скачки – здесь: «Вбежал – лобзал – рыдал»... какой-то «X» и потом убежал в темноту.

Судорога душевных движений и судорога мускулов, перебиваемая рядом кинематографических картин: и ряд картин опять-таки перебивается судорогой кошмаров и грез. Рисунок фабулы нигде не вычерчен, а, так сказать, намечен пунктиром, но любая точка пунктира (момент) сфотографирована с поразительной точностью. Кто идет от точки к точке, не запоминая направления движения, для того Пшибышевский бессвязен. Образом только ретуширует он прекрасно выписанный портрет: но портрет этот (цельность фабулы) только в душе у Пшибышевского; он в ритмическом единообразии картин, в бессловесном, невыразимом словами лейтмотиве произведения; картина, образ, выписка деталей – все это штрихи к невысказанной цельности; фабула Пшибышевского всегда в бессознательном; образное ее выражение – всегда транспарант; Пшибышевский словно забывает, что не все видят с ним внутреннюю жизнь героев; он дает лишь подробности к неданной картине, – подробности, составляющие с картиной нечто целостное; кто не угадает целого в Пшибышевском, для того внешняя связь его образов – гримаса бессвязных штрихов, – т. е. транспарант с ретушью к образу, но без образа.

А вместо развлекающих наше внимание подробностей быта Пшибышевский дарит нас бытом своей души – лирикой, молитвенными отступлениями, воплями ужаса и горячечными видениями: *«Видел, как бриллиантовая шпилька вырастала в привидение, двумя огромными алмазами блестели глаза и кололи его острыми лучами огня»* и т. д., и т. д.

Здесь все – случайные ассоциации, пятна света на сетчатке, смещающие предметы с своих мест, так что действительность начинает кружиться в ритмическом танце; точно в четыре стены нашего кабинета проструилась музыка – и топит: море звуков – потоп музыки; поток бессознательного у Пшибышевского всегда единообразен: это поток любви, поток стихийной жизни, так что ритм ее (ритм жизни) для него ритм музыки; и мелодия этого ритма строит жизнь. Пшибышевский дал нам космогонию и апокалипсис пола в одном из избранных своих произведений: там – его художественная платформа, там – ключ к пониманию единой мелодии, проходящей сквозь все его творчество; и эта мелодия – мелодия пола. Пол – ночная глубина, стихия души — воедино связует все образы Пшибышевского; а фабулу, ее дневной смысл как будто приводит он к плоскости: расплющивает на кинематографическом экране; и оттого-то герои его – немые герои: их голос в поле, а пол – безличен. Безличие, ночь, хаос поет в самом Пшибышевском; а потому-то вся сила его лишь в том, что он *первый* из *многих;* личность его – в проповеди безличия; голос его возвышается там, где восхваляет он все немое, мировое, половое. И герои его – когда говорят — немы, когда молчат – красноречивы. Глухонемыми их жестами заставляет нас Пшибышевский прислушаться к потоку бессознательной жизни, через который перекинуты здесь и там мостки от отдельных картин; вот почему картины эти отделены друг от друга. Вот почему Пшибышевский напоминает нам кинематограф: его задача образом намекнуть на безо́бразное; дай он нам непрерывность фабулы, слей он образы в один – и они покроют поток бессознательного; но поток бессознательного и вскрывает ведь Пшибышевский.

Впрочем, Пшибышевский оставляет нам наше право связать воедино свои образы, раздробленные моменты его картин соединить в некоторое единство.

Но если образ у Пшибышевского связан с бессознательной музыкой, с ритмом жизни, то существует связь между образом и переживанием, между ритмом внешних движений и ритмом движений внутренних; ведь такая связь образа с переживанием и образует символ.

Слабые стороны Пшибышевского в том, что часто связь эта отсутствует вовсе; часто Пшибышевский вовсе не символист.

Внешнее движение героя (вскочил, душил, лобзал) не соединено с переживанием, не вытекает ни из логики чувств, ни из логики просто. Параллелизм, наложение образа на переживание – вот что характерно для Пшибышевского. *«Вскочил, окончательно взбешенный»*. Почему вскочил? Читатель ищет благонамеренного *«потому что»*, а Пшибышевский только потом поясняет вскользь: *«Слава Богу. Никого из друзей. Только почтальон»*. Нам самим предоставляется вывод: «Вскочил, окончательно взбешенный, *потому что* раздался звонок». Иногда же вовсе не дает он объяснений. И тогда: вместо связи души и тела, переживания и образа, ритма и слова – вспышка чувства и сокращение мускула. Между тем и другим – никакой внутренней связи.

Пшибышевский дробит фабулу на моменты (картины); мало того: убирает внешнюю связь любой картины с подстилающим переживанием. Переживания сливаются в бурный поток; картина бессвязно несется по поверхности: и жесты героев становятся безжизненными жестами; двигаются части тела, сокращаются мускулы; если теперь мы внимаем потоку переживаний – перед нами не писатель вовсе, а скорее музыкант; если же изучаем картину, поверхность образа – перед нами фотограф, анатом – не писатель; и герои Пшибышевского говорят – молчанием или сокращением мускулов, – немые герои, потому что потоки слов, которыми они разражаются, – все это проповедь самого Пшибышевского, а не их вовсе: тут Пшибышевский устами Фальков начинает оправдывать своих немых цитатами о бессознательном. Это – не живые слова, мертвые. Так пытается Пшибышевский перекинуть мост от прерывного (фабулы) к непрерывному (музыке), от жеста к ритму. Тут слышим мы панегирики силе, личности, полу; и образы Пшибышевского пытаются говорить то же. Герои Пшибышевского вскакивают, скрипят зубами, лобзают, насилуют женщин; и все это – напрасные потуги: сила бесформенна, личность безлична, и потуги пола вместо пола встречают нас у Пшибышевского.

Да и откуда взяться личности? Как может Пшибышевский изобразить личность своим приемом письма: он сокращает мускулы героев, сокращают мускулы у него все Фальки; но описание мускулов и их сокращений – задача анатомии и физиологии. Да и кроме того: вовсе не знаем мы тут, что передергивает лица Фальков: выражение ли тут душевного аффекта, или эффект электрической проволоки, которой незаметно дотронулся до Фалька холодный экспериментатор. Здесь еще нет ничего индивидуального; все одинаково сокращают мускулы. Он заставляет их видеть сны; но все они видят одинаковые сны. Индивидуальность снов отсутствует; для всех *«бриллиантовая шпилька вырастает в привидение»*, всех *«огромными алмазами колют глаза»* и т. д., и т. д.

Что-то *одно, безликое, ночное* поет, кричит, вопит в героях Пшибышевского, и высшее напряжение души разряжается в возгласе: «Ха-ха-ха»... (у Фалька так же, как у Черкасского). И потом они скрипят зубами, лобзают и душат.

Индивидуальность каждого ищет опоры в роде, в поле; но и пол выражается в безличном возгласе: «Ха-ха-ха». Но и род, и пол не вмещают в себе герои Пшибышевского; пол разрывает их личность: и как только в Фальках поднимается безликое: «Ха-ха-ха», Фальки начинают скрипеть зубами, совершенно взбешенные, а потом закрываются от самих себя фонтаном утонченных слов.

У Пшибышевского нет своей мысли, своей правды. Мироздание, понятое как половой акт, конец мира, понятый как окончание этого акта, – только иллюстрация к мыслям Шопенгауэра и Гартмана. Хорошо иллюстрирует эти мысли Пшибышевский. Принимает волю и бессознательное от Гартмана, а личность – от Ницше.

Но соединение Ницше с Гартманом обессиливает и Гартмана, и Ницше. Вывод Гартмана – отрицание личности, утверждение безличного; вывод Ницше – утверждение личности и отрицание безличного; вывод Пшибышевского: утверждение личности (героя) в безличном (в поле), утверждение безличного (пола) в личности (герое); но личность у Пшибышевского не соединяется с личностью: закрывается ею, как мертвой личиной из слов и жестов. Там, где личность (герой) сближается с полом, там пробуждается в герое человек-зверь (безличное), либо этот зверь оказывается бессильным чучелом. И в диких стонах его героев узнаем мы даже не дикаря, а просто пугало. Principium individuationis – в представлении; представление обособляет образ, обособляет личность; личность становится той, а не иной. Отрицая всякий смысл золотого Аполлонова ковра, накинутого над бездной, Пшибышевский топит в нас дневное, рассуждающее и действующее сознание: сознание становится мертвым, словесным, а действие становится звериным. *Слово, ставшее плотью, он делит на бесплотное слово и немую плоть.* И все герои его в словах бесплотны, в делах – бессловесны.

Говорят, как утонченные люди нашего времени; тем не менее поступают, как дикари. *Извне* Фальк – представитель высшей культуры, *изнутри* – татуированный дикарь. Извне говорит об Апокалипсисе любви, в тайне – насилует девушек.

Герои Пшибышевского очень начитанны: им ведомы все эпохи, все стили, все отрасли знания – *более или менее:* Фальк *более или менее* эстет, *более или менее* физиолог, *более или менее* мистик, *более или менее* социолог. Но Петроний, Вундт, Сведенборг, Брентано – *не более или менее,* а взаправду: первый – эстет, второй – физиолог и т. д.

Вот это-то *«взаправду»* и создает из них личность, героев на том или другом поприще жизни.

У героев Пшибышевского культура – музей паноптикум, культурные ценности – куклы, модели: модели мыслей, систем, предметов жизни. Лицевая сторона Фальков – эклектизм: тот эклектизм, в котором видел смерть Ницше. Здесь краска не поет (оттого-то можно сочетать все краски), слово не живет (выветрилось: оттого-то можно соединять все слова). Сами герои Пшибышевского – выветренная порода человечества: не гранит, а рухляк, не удобная для лепки глина, а рассыпчатый лесс – песок сыплется из их слов. Песком софизмов бросают они в доверчиво открытые глаза женщины, чтобы она, потеряв зрение, не отбивалась от их объятий. И тогда начинает в них бить струя животного оргиазма; и завитая речь обрывается на «ха-ха-ха»...

В глубинах бессознательного клокочет в них стихийная сила жизни; все же, что признано светом культуры, золотым аполлоновым светом – живые образы, живые слова, живые поступки, живое творчество, – все тут выветрено, как выветрились в культуре образы искусства – в аллегории, слова – в термины, поступки – в созерцание своих собственных мертвых жестов, творчество жизни – в изделие форм, превращаемых в товар. Соединение образа с ритмом переживания – только в духе соединяющем; форма этого соединения – творческая личность, а форма творчества – живая жизнь.

Видя распадение личности на бессознательное (ритм жизни) и пустое (форма, образ), Ницше призывал нас к новому соединению: призывал нас одинаково бороться с безличной сущностью рода и с мертвым ликом культурного человека: к герою призывал Ницше. Пшибышевский односторонне понял призыв к героизму: он осознал этот призыв как бунт против мертвой условности жизни. И силу личности отождествил с безличием пола. Не соединил противоположные полюсы жизненного распада – просто отрезал одну половину: на схематический лик (т. е. отсутствие лика жизни) дохнул безличной ночью. Стал с безличным бороться безличием. А ведь личность – в соединении двух начал: безличной силы действования (духа Диониса, как говорил Ницше) и столь же безличной силы воображения (представления, т. е. духа Аполлона). Соединение двух начал в душе человека противопоставляет его, как личность, безличию несоединенной, разлагающейся жизни. Между жизнью и личностью (героем) возникает борьба. Герой борется с ночью безо́бразного; но и с мертвым образом жизни он борется тоже. Пшибышевский с безличным стал бороться безличным, не оплодотворил землю жизни водой стихийности. И земля его не зеленеет растительностью. Но пустыни жизни топит он океанами хаоса, опускает и поднимает материки пустынь. Едва успокаивается самум слов у его героев, как начинается у них поток половой жизни: личность их одинаково задыхается и песком, и водою. Вечная, бесплодная борьба без начала и без конца.

Доисторическое человечество верно видело хаос: оно плавало в хаосе, в упорной борьбе с ночью образовало дневной материк истории. Хаос расстилался над головой человека густою ночью, шумом деревьев, перекликаясь с ночными голосами человеческой души: в душе копошился хаос стихийной жизни, над душой нависал бездной ночи. И дикарь, в борьбе с медведем, побеждал рок. Нападение зверей вызывало в нем чувство суеверного ужаса: медведь становился злым духом: злой дух или зверь – один образ рока. И человек убивал зверей, человек наступал на ночь; орудия борьбы и трофеи победы (каменные ножи и медвежьи шкуры) – вот первые изделия человека: одновременно и формы творчества, и орудия жизни (топор защищал от зверя; но топор украшался резьбой, а шкура – морскими раковинами). В борьбе с роком блеснул свет (искра кремня, упавшая в сухие листья); огонь осветил вокруг человека небольшой круг земли: и этот магический круг света оказался первым островом сознания, первым оплотом от ночи, щитом: зверь или злой дух убегал от света; свет ширился: сучья, стволы деревьев бросали в костер; круг света вырастал; материк, вырванный у ночи, увеличивался; к этому острову приходили люди, окружали его забором из деревьев. Так возникла община; так соединила орудия творчества и изделия творчества в одно; герой стал солдатом; изделиями обменивались; из них создавалась культура; так творческая борьба распалась на жизнь и творчество изделий, так герой-полубог стал человеком и художником. Светом истории озарилась суша, и злой дух, покинув медведя, отлетел в бездну свисающей ночи; тогда заслонили небо изделием творчества, фетишем; из фетиша возникли олимпийские боги, защищавшие человечество от хаоса; возникла религия, право, мораль; материк жизни вышел из хаоса; началась история.

Далее – процесс распадения сотворенных кумиров на формы: этими формами оказались: формы искусства, жизни, мысли и знания. Вместе со смертью кумиров началось разложение форм – разложение культуры: форма, понятая как кумир (видение Бога, аполлинический сон), – щит против ночи; форма, оторванная от прямого назначения, – пустая форма; ценой безопасности (убийством героя) человечество подчинило ритм жизни пустой форме. И ограда из образов выветрилась: и сквозь выветренный песок образов зазияла на нас бездна ночи: проструилась в материк нашей жизни...

Чтобы спастись от нового потопа тьмы, Ницше звал нас к геройству; не обороняться от ночи звал он: он звал нас за ограду крепости наступать на ночь; он ждал новых изделий творчества, новых кумиров, чтобы ими, как оружием, сражаться с роком: вот почему не разрушать образ призывал он, а соединять его с ритмом жизни. Творчество ценностей есть творчество образов, и если образ творчества – человек, а форма его – жизнь, то мы должны созидать образ и подобие героя в жизни: для этого нужна личность.

Пшибышевский понял одну сторону в Ницше: сокрушителя ветхих скрижалей; созидателя в Ницше не увидел он вовсе.

Пшибышевский стал разрушать. И герои его разрушают тоже.

Разрушал Пшибышевский: воззвал к безличию, как к личности. Вот ваша личность – пол: личность оказалась личиной; из-под него ночь ухнула своим «Ха-ха-ха»... или Фальк оказался безликим «Ха-ха-ха» в сверхчеловеческом плаще: сорвали плащ: под ним ничего не оказалось. Образ стал плащом: безо́бразная сущность образа – безличием. Плащ (т. е. видимость) натянул Пшибышевский и по нему пустил синематограф явлений.

Ницше указал, что мир образов и мир безымянного соединяются в душе героя. Построение образов культуры да и сама внешность культурной жизни – расширение личности за пределы жизни: центробежная сила; увеличение этой силы разрывает личность; круговое движение личности всегда – соединение центробежной силы (образности, дух Аполлона) и центростремительной (ритма, духа Диониса). История – процесс разложения личности, рост центробежной силы. К соединению в себе музыки жизни и картины ее звал нас Ницше – и потому-то ограду ветшающих образов опрокинул он в духе. За ним опрокинул ограду и Пшибышевский; но ограды в себе не нашел от вторжения безличия: с неумолимой отчетливостью привел он к плоскости видимость жизни... но и только. Его личность не зажгла своего факела от погасающего света культуры: свет культуры – отблеск Прометеева огня, действительного огня действительного героя.

Такого героя не воскрешает Пшибышевский.

Он оторвал образ действительности от ее жизненного ритма; но образа ритму не создал; а всякий ритм требует формы. Ритм без образа – хаос, рев первобытных стихий в душе человека. И «Я» оказалось во власти ночи в то время, как другую часть этого «Я» раздавили обломки мертвой действительности. Герой разложился у него на мертвеца и дикаря; мертвец – резонирует; дикарь ревет свое: ха-ха-ха. Бессмысленный рев – не трагедия, как не трагедия – резонерство. Прочь от трагедии ведет Пшибышевский. В трагедии соединение, столкновение, борьба сил. В творчестве Пшибышевского – разъединение, хаос, покорность стихиям.

И когда соприкоснутся две части расколовшейся личности (пол и сознание), то непременно смешаются. Резонер оказывается полоумным, дикарь начинает страдать половой неврастенией: личность, а с ней и созданный мир, проваливаются в *Ничто*.

Слияние в человеке двух начал (дневного, образного, воображающего, сознательного – с ночным, безо́бразным, невообразимым, бессознательным) отобразилось, по Ницше, в культуре Греции в создании трагедии. Слиянию предшествовал долгий период борьбы.

Поднялась волна образов с богами, Олимпом; ее отобразил эпос; но за этой волной поднялась безо́бразная волна – хаос и подземные (хтонические) божества вылезли из бездн подземных, борясь с олимпийцами; и из Индии хлынули дикие волны: орды бакхантов, культ Фаллуса во главе с Дионисом.

И опять поднялась волна образов: Греция отбивалась от хаоса; и по граням соприкосновения бездны подземной с бездной надзвездной, низины и вершины, Диониса и Аполлона, выросла фаланга грозных воинов, воздвигающих оплот против хаоса строгим рядом дорических колонн и строгим рядом законодательств жизни.

Дорической культурой ответила Греция на вторжение варваров. И только потом расцвела трагедия с сокровенным корнем ее Елевзинских мистерий.

Теперь, на закате культуры, опять закипела борьба. Опять щит Аполлонов противопоставлен Лингаму и Иони. Ницше почувствовал трагедию в будущем; но он обманулся в сроках. Условия для трагедии налицо в нашей культуре: песчаные обрывы исторического материка размываются напором хаоса: мы должны или погибнуть, или научиться ходить по волнам. Мы должны строить ковчег нашей души – воспитать в себе героя: средство для воспитания – восстание личности против безличия. «Да» говорит Пшибышевский и предает Ницше, провозглашая *пол* личностью.

Он – пророк Фаллуса; он воскреситель в нашей культуре всего дикого; вместо того чтобы облечься броней новых образов и выйти за ограду культурного кладбища на единоборство с ночью, он без всякой брони разбивает последние оплоты культуры; и валится на нас в пробитые бреши ночь. Тут он окончательно утратил личность, он – одержимый; и в этом его величие; он – первый среди бесчисленных, в то время как Ницше – немногий среди немногих; только у Пшибышевского неистовство имеет символический смысл. У других – это только хулиганство. Пшибышевский воззвал к *«Сынам Земли»*, но его сыны – сыны ночи: он точно открыл апокалипсический *«кладезь бездны»*, и вышла оттуда *«злая саранча»;* и внешний признак этой саранчи – хулиганство: и действие – разрушение: саранча нападает, гогочет, крушит ценности, насилует гимназисток, истязает кошек: больно жалит злая нас саранча. И над всем стоит безликое, дикое, жадное, тупое, саранчиное – «ха-ха-ха».

Все это – бесчисленные образы, осаждающие нас; но прообраз их – Пшибышевский. В этом его величие, сила, значение: оттого-то в нем перекрещиваются все течения ницшеанства и декадентства, старающиеся совратить человечество с намеченного пути. В Ницше ключ к пониманию современности: если хотим мы возрождения личности, героя, если помним, что жизнь – трагедия (не сон, и вовсе не «ха-ха-ха»), мы должны идти в ночь дорической фалангой: топтать и бить варваров.

В нашей суровости, в нашей безжалостности – наша трагедия, наш долг, наша молитва о том, чтобы пресуществилась жизнь и стала мистерией.

Пшибышевский творчеством оправдал один из параграфов платформы Ницше; он указал на то, что экстаз, не рождающий образа ценности и определенного пути, – есть хаос. Мы должны оправдать другое положение Ницше – восстать на хаос суровостью долга.

И струны лиры натянуть на лук тетивой, чтобы стрелами Аполлона – стрелами дня – разить саранчиную стаю, издевающуюся над жизнью: вернуть искусству Аполлонов свет.

*1908*

# ТЕАТР И СОВРЕМЕННАЯ ДРАМА

Драма есть высочайшее напряжение поэтического творчества. В ней поэтому вскрываются и кристаллизируются последние цели поэзии. Здесь поток творчества не укладывается в воображаемых образах. Дальше несет он, дальше, за грань воображения: неудержимо соприкасается с жизнью, реализуется в видимом. Воображение соприкасается с жизнью: жизнь становится воображением, воображение – жизнью. Форма искусства стремится здесь расшириться до возможности быть жизнью и в буквальном, и в переносном смысле слова.

Вот почему сценическое изображение есть необходимое условие драматического искусства. Драму нельзя читать. Какая же это драма? Надо воочию видеть изображаемое действо, слышать произносимые слова. *Воплощение мечты, вот что такое сцена.* Вымысел драматической поэзии здесь преследует с непобедимой силой. Он закрадывается вам в душу, и вы, выходя из театра, выносите вымысел в жизнь. И далее: жизнь проверяете вы вымыслом. Жизнь населяется образами вымысла. Образы вымысла, как вампиры, пьют кровь жизни – и вот они рядом с вами – Лир, Офелия, Гамлет! И вот актер, живой человек, загипнотизированный вымыслом, отдает ему свою личную жизнь, претворяясь в героя изображаемого действа. Драматический вымысел заражает людей, как лихорадкой, творчеством жизни высокой и важной. И жизнь вымысла лучами своими озаряет личную жизнь актера отблеском необычайного. Люди здесь становятся существами мифическими. Возносятся они, как боги, в лучах мифа. И миф, повторяясь бесконечное число раз, бесконечное число раз возносит. Куда возносит? Над жизнью? Но разве есть то жизнь, от чего нужно уйти? И разве вымысел то, что уводит от жизни? И вот закрадывается в душе, преображаемой мифом, сомнение, что то, от чего она уходит, есть жизнь, и что то, куда она идет, есть смерть. Попробуйте вычеркнуть из вашей жизни Гамлета, Лира, Офелию, и станет беднее ваша жизнь. *А между тем и Гамлет, и Лир, и Офелия только призраки.* Творческая идея становится для всех жизнью более ценной, нежели данная вам жизнь. Почему это так? Не потому ли, что вы спали глубоким сном, а вымысел разбудил вас к жизни. И вымысел вы не отдадите в угоду жизни, потому что с ним отлетит и какая-то мудрость жизни, привитая человечеству многовековым драматическим действом. Драматическая поэзия, как в фокусе, собирает все лучи *поэтического вымысла.* Быть может, последняя цель драмы содействовать преображению человека в таком направлении, чтобы он стал сам творить свою жизнь, населяя ее событиями роковыми. В таком случае жизнь человека – это данная ему роль, и от него зависит понять эту роль и осветить ее творчеством. Но жизнь, освещенная творчеством, прекрасна. Стало быть, жизнь в творчестве побеждает рок. И потому-то назначение драмы – изобразить борьбу человека с роком – есть схема к творчеству жизни: реализовать эту борьбу. Но для чего это нужно? Разве жизнь не носит в себе все черты драмы? Зачем драма, когда нам дана жизнь? Да, но драма есть жизнь, расширенная музыкальным пафосом души. Да, но самосознание жизни, как музыкального пафоса души, есть уже первая ступень к преображению и углублению жизни. Мы никогда не носили бы в себе это сознание так просветленно, так гордо, если бы в жизни нашей не существовало зачатков драматической культуры. Творчество Софокла, Шекспира, Кальдерона, Корнеля и Ибсена мгновенным блеском озаряет нашу жизнь. *Но гаснет блеск этот, гаснет.* Только душа среди повседневных забот хранит память о блеске. И блеск драматического пафоса озаряет снова. И смутное закрадывается в душу предчувствие, что жизнь не жизнь, и что мы, как драматурги, ее творим. И, стало быть, рок не рок, а только сон нашего бездействия: и встань мы над сном, как подобает нам, людям, грозовые тучи рока опоясали бы нам грудь, а чело наше, озаренное блеском, вознеслось бы в иную жизнь – живую жизнь. И черные тучи рока, окружавшие наш сон, оказались бы белоснежными волнами мягкого поднебесного шелка, омывающими нашу грудь. Рок – не рок: когда над человечеством открыто пронесется этот лозунг, тогда жизнь станет драматическим творчеством.

Но не скажем ли мы тогда, что жизнь стала жизнью и что мы проснулись от тяжелого сна? Тяжелый сон окружил нас химерами рока, сновидением о смерти. И жизнь отлетела от нас, а сон воплотился: вот сон, механизированный миллионами слабовольных лунатиков, гремит на нас многогромным рокотом машин. Машина съедает жизнь, машина одухотворяется, человек же превращается в машину к машине – в привод к колесу. Как машина, человек подчиняется железным законам необходимости.

Вот непреложный бег созвездий, и вот непреложный бег истории. Пространством и временем задавил нас тяжелый рок. Но в духе преодолели мы все пространства и в духе преодолели мы все времена. Дух говорит нам, что в нас творческое начало жизни. Времена и пространства не только поглощают наше творчество, но и нас самих выкидывают на поверхность жизни, как ничтожный отброс бессмысленного смысла. Всякое искусство начинается там, где человеческий дух, хотя бы и бессознательно, провозглашает примат творчества над познанием. Свободная воля есть воля творческая. Только творчество, в каких бы оно ни возвышалось формах, носит в себе вольную волю. Всякое иное не творческое (не бескорыстное) воление есть только обман пустого рока – пустого, потому что рока нет там, где есть победа творчества. И рок там, где веками внушенная покорность.

Вот почему драма, изображая рок, в творческих формах вымысла изображает сокровенное начало нашего порабощения. Тут в драме впервые осознаются скрытые пружины, руководящие художественным творчеством.

Искусство окрыляется там, *где призыв к творчеству есть вместе с тем призыв к творчеству жизни.*

Надо понимать под этой жизнью не только поверхность ее, кристаллизованную в прочных формах социальных, научных и философских отношениях, но и источник этих форм – творчество. Жизнь и есть творчество. Более того: жизнь есть одна из категорий творчества. Жизнь надо подчинить творчеству, творчески ее пересоздать там, где она резкими углами врывается в нашу свободу. *Искусство есть начало плавления жизни.* Лед жизни плавит она в воду жизни. Художник только потому и художник, что, проницая жизнь до альфы и омеги жизни – творчества, он не покорен ее видимости. Создавая кумиры (формы), он заслоняет себя и нас этими видимыми кумирами от кумира невидимого – рока, оковавшего нашу жизнь будто бы железными, но, в существе своем, призрачными законами. Поклонение невидимому призраку противопоставляет он поклонение видимым, им самим созданным формам. Во всяком искусстве кумир (форма) есть средство. Во всяком подчинении невидимому кумиру (року), принимающему гекатомбы кровавых жертв, есть поклонение кумиру как цели. Творчество жизни упразднит все кумиры. Но в борьбе с кумиром рока творчество художественных кумиров необходимо; тут, выражаясь вульгарно, художник вышибает клин клином.

Художник в борьбе с роком неустанно. И художественному творчеству суждено погибнуть, как творчеству мертвых форм (произведений искусства). В драме впервые дается нам предзнаменование о погибели вместе с роком и всех временных условий борьбы с ним. Погибнет искусство. Что из того? Первые ряды борцов всегда гибнут. Человек, становясь богоподобным, опрокинет и жизнь, и образы богов, и подобия этих образов – мраморные истуканы Аполлона и Диониса. *Люди станут собственными своими художественными формами.*

Драма впервые приподымает завесу над будущим. Но у драмы есть своя собственная драма: она – форма искусства. Она возносит воду живую художественного творчества лучезарным роем облаков под солнце. И облака, озлащенные солнцем, являют нам новый град – Иерусалим вечносозидающей жизни. Драма, оставаясь формой искусства, изменяет направление русла и развития искусств. *Она стремится стать жизнью, но жизнью творчества.* Мертвая жизнь и мертвые формы творчества именно в драме подвержены разложению.

Искусство есть временная мера: это – тактический прием в борьбе человечества с роком. Как в ликвидации классового строя нужна своего рода диктатура класса (пролетариат), так и при упразднении несуществующей, мертвой, роковой жизни нужно провозгласить знаменем жизни мертвую форму. Этим поклонением и начинается в душе художника бессознательное отрицание рока. В ту минуту, когда рок превращает вселенную только в тесную нашу тюрьму, художник отвертывается от тюрьмы, занимаясь в тюрьме какими-то праздными забавами. Эти забавы – художественное творчество. Нет, это не забавы: нет, это изготовление взрывчатых веществ. Будет день, и художник бросит свой яростный снаряд в тюремные стены рока. Стены разлетятся. Тюрьма станет миром.

Творчеством мертвых форм, в которые, как динамит, художник вложил свою душу, искусство бросает взрывчатые снаряды в стену тюрьмы. Эволюция и развитие форм искусства есть только полет неразорвавшихся снарядов от творческой руки до стен тюрьмы. В драме творческий снаряд соприкасается с этими стенами. За драмой – взрыв. Формы искусства неудержимо стремятся расшириться, неудержимо, стремительно. Искусство должно здесь взорваться, исчезнуть, не быть.

Но, как знать, не должна ли взорваться, исчезнуть, не быть и вся наша жизнь, подвластная року? Тогда-то новое творчество сольется с новой жизнью. Жизнь станет жизнью, потому что творчество мертвых форм станет творчеством форм живых.

В драме впервые осознается сокровенный призыв к творчеству как призыв к творчеству жизни. Но на пути к этому творчеству становится рок. В драме изображается поэтому борьба и победа над роком. И, если нет в драме предощущения этой победы, драма – не трагедия. Трагическое просветление есть предзнаменование того, что драмой не кончается драма человечества. Трагическое просветление есть начало возврата к жизни. В изображении борьбы с роком – коренные антиномии познания соприкасаются с коренными антиномиями самой жизни. Эти же антиномии бессознательно вызывают в художнике творчество мира искусств как мира нового, долженствующего отряхнуть от ног наших ветхую «необходимость». Но антиномии жизни предопределены антиномиями чистого разума, а нормы этого разума, предопределенные долженствованием, необходимо опираются на ценность. Ценностью же только и может быть энергия творчества.

И потому-то художник-драматург, провозглашая примат творчества над познанием и вместе с тем приводя свое искусство к точке соприкосновения его с жизнью, стоит под знаком творчества новой жизни, как бы озаренный радугой трагического просветления. Но новая жизнь невозможна без победы над роком. И впереди борьба за освобождение: уже ни познание, ни жизнь в ее порабощенных формах не суть средства борьбы. Творчество жизни становится самоцелью.

Драмой впервые оно осознается.

Драма есть начало, сообщающее искусству энергию творчества. В драме заключено начало синтеза. В драме ощупывается как бы основной ствол, от которого во все стороны растянулась пышная крона многообразных форм искусства. Но когда драма осознается и как собирательное начало форм искусства, живой смысл ее падает. Теперь часто нам говорят, что в мистерии – синтез форм искусства и что современная драма приближается к мистерии. Для меня это показатель опасности, которая грозит современной драме. Пирамида из идолов задавит драму. Музыкальное начало ее заменится вновь эклектизмом. Подозрительны все эти сладкие призывы к мистерии в наши дни. Они усыпляют бодрость духа. А она нам нужна, как нужны нам рати героев, потому что впереди – суровая борьба. В борьбе, а не в сонных моленьях мы преобразимся. В драме – маневры грядущего боя с роком. Драматическая культура и есть культура. Так осознал культуру Ницше, этот великий теоретик новой драмы. И осознал ее более правильно, чем Вагнер или, например, Шюре.

В музыкальных драмах Вагнера усмотрел Ницше действительную борьбу за освобождение человечества. Но и Ницше не разобрался в роковом противоречии современной драмы. Он почувствовал в ней призыв к жизни, не отделив этот призыв от формы, в которой призыв раздается. Возвращение к жизни по-новому в драме упраздняет самую драму как форму искусства. Поклонившись призыву к жизни в драме, Ницше канонизировал и форму этого призыва – сцену. Получилось уродство: призыв к жизни со сцены превратился в призыв жизни на сцену. Гениальная деятельность Вагнера и есть этот противоестественный призыв. Драме, как форме, поклонился Ницше в первый период своего увлечения Вагнером. Драматическая форма стала для него лозунгом должного творчества. Действие разрывного снаряда отнес к оболочке бомбы. Забыл, что моментом взрыва будет сама жизнь, а не момент драматического действа. Музыкальной драме, этому знамению события, поклонился Ницше, как событию. Сотворил себе кумир. И потому-то вырвал он из души гениальную музыку Вагнера, как вырвал он из души свое гениальное произведение *«Происхождение трагедии»*, о чем свидетельствует его заявление. Заратустра – вот драматический актер, опьяненный мифотворчеством, а не дубоватый детина Зигфрид, размахивающий на сцене картонным мечом и глупо дудящий в загнутый рог. Заратустра родился на сцене, начал играть перед зрителями. Сцена изображала город «Пеструю Корову», а добродетельный Заратустра расхаживал в «Пестрой Корове» и поучал. Потом махнул рукой и сошел со сцены в жизнь. Третья и четвертая часть Заратустры – это воистину драма жизни. Здесь в субстанции сокровенных переживаний жизни у Заратустры, а не в красивой теоретике над оперным Зигфридом, действительное начало взрыва.

Но взрывчатый снаряд разорвется не прежде, чем человечество станет под одним трагичесим знаменем. Истинный лик рока явится в тот момент, когда человек преодолеет классовую борьбу, этот тормоз всякого истинного утверждения или отрицания жизни. Фетишизм товарного производства еще, конечно, не рок, а личина рока. И не в отрицании или в принятии форм экономического равенства борьба за освобождение. Она начнется в новых формах социального равенства. Когда спадут маски с рока, все человечество пойдет на последний бой за жизнь и счастье свое. Вот тогда-то из разорванных форм искусства, как из разорванных форм личной жизни, брызнет святой огонь жизненного творчества. Тогда взлетит разрывной снаряд драмы, начиненный динамитом духа. Вот что не принял во внимание Ницше. Ему было чуждо понимание социальной драмы. Сначала он тешился оболочкой снаряда – возрождением современных форм драматического действа; потом, извлекая динамит жизненного творчества из драмы как формы искусства, нечаянно разбил снаряд. Снаряд разорвался не там, где следует – не у стен нашей тюрьмы, а в руках изобретателя. И пятнадцать лет просидел Ницше – изобретатель взрывчатых веществ – на балконе тихой виллы, с разорванным мозгом. И теперь проезжающим показывают то место на балконе, где часы просиживал сумасшедший Ницше.

Такая участь постигла величайшего теоретика новой драмы.

Новейшие теоретики драмы с особенным удовольствием анализируют ошибки Ницше. Они предписывают драме свои пути, исправляя промахи гениального безумца. Вместо того чтобы освободить современную драму от болезненных наростов мистериального маньячества, приводившего в такую ярость Ницше, они готовы утверждать ошибки Ницше и отрицают здоровые его протесты против повального вагнерианства. Вспомните – в пещеру Заратустры притащился и *«сквернейший человек»*, чтобы начать там гимн унынию. Там, где раздалась здоровая песнь трагического актера Заратустры, могут раздаться теперь сквернейшие и сладчайшие песни.

Новейшие теоретики драмы*, быть может, и правильно устанавливают связь между современными условиями драматического действа с условиями возникновения античной драмы (после Ницше легко произвести такую работу). Они помогают нам восстановить глубокий, подчас забытый смысл отдельных черт драмы: указывают на то, что драма развилась из жертвоприношения, как форма религиозного культа, и пытаются восстановить священнодействие в современной драме. Театр будто бы должен стать храмом. Но для чего должен стать храмом театр, когда параллельно с театром у нас есть и храмы? В храме совершается богослужение. Там совершаются таинства. «Пусть и в театре совершаются таинства» – так говорят нам новейшие теоретики драмы. Но что понимать под таинством? И что понимать под богослужением? Существовавшие и существующие религии дают нам на это положительный, а не фигуральный ответ. Считаемся мы или не считаемся с этим ответом, но смысл его мы понимаем. Понимаем мы и связь древнегреческой драмы с религиозным культом Диониса. Там развитие драмы шло в сторону от религии. Совершилась эмансипация драмы от религии. Мы получили в наследство эмансипированную драму.

---

* Спешу оговориться, что, анализируя новейшие взгляды о путях драмы, я не имею в виду тонкую и глубокую теорию В. И. Иванова, с деталями которой я не согласен, но в основных тезисах принимаю. Я не имею намерения анализировать эту теорию. Такой анализ должен был бы занять слишком много места. Я решительно протестую против вульгарных истолкований этой теории и против слишком легких выводов из основоположений В. И. Иванова. А с этими легкими выводами только приходится иметь дело в кружках резонирующих модернистов. Отдавая должное серьезному мыслителю, я не могу не считаться с опасностью поспешной популяризации взглядов этого мыслителя.

Европейский театр развил и точно определил формы этой эмансипации. Когда же нам говорят теперь, что сцена есть священнодействие, актер – жрец, а созерцание драмы приобщает нас таинству, то слова «священнодействие», «жрец», «таинство» понимаем мы в неопределенном, многосмысленном, почти бессмысленном смысле этих слов. Что такое священнодействие? Есть ли это акт религиозного действия? Но какого? Перед кем это священнодействие? И какому богу должны мы молиться? Приглашают ли нас вернуться к тем примитивным религиозным формам, из которых развилась драма, или нет, все это остается покрытым мраком неизвестности.

Если да, подавайте нам козла для заклания! Но что мы будем делать с козлом после Шекспира? Если тут подразумевается какое-то новое священнодействие, то скажите нам имя нового бога! Где он, кто он? Где нашли вы, истолкователи грядущего театра, драмы с именем этого нового бога? Если имени этого бога у вас нет, если религия такого бога отсутствует, все внутренние заявления о пути современной драмы, о новом театре как храме остаются фигуральными заявлениями, не меняющими ничего в современном театре. «Храм» остается Мариинским театром, а риторика остается риторикой.

Но дело обстоит не так просто.

Остроумные соображения о том, что сценические подмостки и являются преградой между актером и зрителем, мифическим действом и его созерцанием, что зритель должен войти в круг изображаемых действ как участник хора, – эти соображения заставляют нас прислушаться с вниманием к тому, о чем говорят нам теоретики современной драмы. На возражение, что и без сцены у нас есть храмы, они ответят достаточно веско: храм есть звено в религиозном культе; все исторические формы культов, тая в себе смысл глубокий и важный, в динамике своей умерщвлены религиозной схоластикой и догматизмом; догматизм парализует свободное развитие и дифференциацию культа, а театр есть тот очаг, который, приняв в себя умы исторического религиозного творчества, разгорится огнем свободного творчества.

Все это было бы приемлемо, если бы рассуждение опиралось на действительность. Но рассуждение идет как раз вопреки творчеству современных драматургов. Современные драматурги вовсе и не помышляли о соединении зрительного зала со сценой.

Где орхестра у Ибсена? И где орхестра у Метерлинка? Как превратить драматическое действо у Ибсена в священнодействие? Не следует ли по рецепту новейших теорий ставить знаменитую сцену из «Штокмана» (где «враг народа» говорит речь) так, чтобы зрительный зал изображал митинг? Но ведь хоровое начало зрителей превратит ибсеновскую драму в фарс. И если кто думал о возобновлении форм античной драмы, так это Шиллер, а не Ибсен, не Метерлинк. Но и в «Мессинской невесте» хоровое начало введено в условном, а потому и в приемлемом смысле.

Пусть современная драма развилась из античной. Значит ли это, что она к ней вернется? Нам возразят, что античная драма есть тезис драмы. Современная драма развила антитезис и теперь приближается к синтезу. Но синтез не тожественен с тезисом. Пусть греки надевали трагические маски и ставили жертвенники в театре, пусть в нашей культуре есть элементы культуры греческой. Но разве мы греки? Но разве должны мы есть оливки и плясать вокруг козла? Посмотрел бы я, как это теперь осуществимо! И новейшие истолкователи драмы остаются без практики. Много говорят о том, чем должна быть драма. Но где она, эта *должная* драма? «Она будет», – отвечают нам.

Но лучше бы она и не возникала. И вот почему.

Предположим, что мы, зрители, превращены в хоровое начало. И далее: хоровое начало предается молитвенным пляскам.

Тогда только с особенной резкостью подчеркнется отрешенность наших молитвенных состояний от непретворенной в молитву жизни. И жизнь раздавит молитву. Не от жизни должны мы бегать в театр, чтоб петь и плясать над мертвым трагическим козлом и потом, попадая в жизнь, изумляться тому, что мы наделали. Так совершается бегство от рока. И рок ворвется за нами в театральный храм, разложит нам наши песни и пляски. Самую жизнь должны претворять мы в драму. А то войдем мы в храм-театр, облечемся в белые одежды, увенчаемся гирляндами роз, совершая мистерию (тема ее всегда одна: богоподобный человек борется с роком), в нужный момент возьмемся за руки и запляшем. Вообразите, читатель, хотя бы на одну минуту себя в этой роли. Это мы-то будем кружиться вокруг жертвенника – мы все: дама в стиле модерн, биржевой делец, рабочий и член государственного совета? Я уверен, что молитвы наши не совпадут. Дама в стиле модерн помолится какому-нибудь поэту во образе и подобии Диониса, рабочий помолится о сокращении рабочего дня, а член государственного совета – к какой звезде устремит он свои взоры? Нет, уж лучше закружиться в вальсе с хорошенькой барышней, чем водить хоровод с действительным тайным советником.

Нам возразят на это, что тут будем мы в демократическом театре будущего, что предпосылки общественности коренятся в свободных коммунах, где все – действенное творчество, что орхестры – зиждительный фокус этих коммун. Далее мы услышим, что и весь наш скептицизм от того, что мы представители келейной, уединенной жизни (иначе – буржуазной), что в народном театре воскреснет свободное мифотворчество. Но народный театр – балаган, где издавна представляли разбойника Чуркина, а синематограф все более и более стремится занять роль, которая предписывается будущему демократическому театру. Право же, есть мифотворчество в синематографе: человек чихнет и лопнет – назидательная жертва борьбы роковой... с насморком. И далее: если уж говорить о коллективном творчестве, то оно существует и теперь. Почему хоровод в любом селе не орхестра? О, бедная Россия, – ее грозят покрыть орхестрами, когда она издавна ими покрыта. Выйдите под вечер погулять на деревню – и вы встретитесь и с хоровым началом, и с коллективным творчеством... нецензурных слов. Вот что значат выводы из теории, не считающейся с конкретными формами жизни. Россию собираются покрыть орхестрами, когда ее давно пора избавить от этих орхестр.

Пока существует классовая борьба, странны эти апелляции к эстетическому демократизму. И нелеп, в высшей степени нелеп этот демократический, соборно-мифотворческий храм-театр (слава Богу, пока он не существует вовсе!). Пока нет такого театра, обращаются к прошлому. Возобновляют Эсхила, Софокла и Эврипида на сцене. Иногда удачно подражают приемам Эсхила.

Но где тут демократизм? Не аристократическая ли пресыщенность заставляет нас эстетически наслаждаться религиозным смыслом драм чуждого нам народа. И жертвенник Дионису, будь он торжественно водружен в новом театре, не превратился ли бы он в символ величайшего кощунства над театром, над нами, над искусством, над священными верованиями благородного народа?

Слава Богу, эмблематические взывания к Дионису остаются далекой от жизни личной лирикой (о, какой глубокой и красивой) теоретиков нового театра. Но взывания эти ничего не нарушают. Храм остается Мариинским театром.

Роковое противоречие, в котором запутались новейшие теоретики театра, заключается в том, что, приглашая в театр как в храм, они забыли, что храм предполагает культ, а культ – имя Бога, т. е. религии. А пока имени этого у них нет, беспочвенны их попытки нового религиозного творчества. Не может быть речи о новом культе, родившемся на подмостках сцены, и менее всего о театре как храме, о драме как священнодействии. Священнодействие, когда еще у него нет цели, нет формы, есть *внесение актерской позы* в ту священную область духа, где горит надежда на творчество жизни. Если в современном театре и только театре актер является лишь актером, то тут в умалении роли актера, быть может, открывается большая свобода для него как творца данной роли. Жреческая тиара раздавила бы актера, если б не сумел он ее превратить в дурацкий колпак. Теперь, уходя в роль, актер соприкасается с теми прообразами жизненного творчества, которые волновали смутно и драматурга. Оставаясь актером для нас, он в себе предтеча чего-то иного, живого. А вот возведем мы его в трагическую жертву: самая жертвенность в отдаче себя прообразам будущей жизни обернется в нем в фальшь. И человек осквернится в актере.

Трагизм теоретиков путей новой драмы в том, что они, отмечая ошибку Ницше (сокровенный огонь драмы смешал с ее формой), в пределах театра (преобразуя форму) обещают взрыв разрывного снаряда, разбивающего мертвые формы жизни и творчества. Происходит бутафорский взрыв бенгальских огней на сцене: жизнь остается жизнью, театр театром.

Современное искусство определяет себя как искусство символическое. Символизм в искусстве есть утверждение живой цельности переживания как начала группировки образов. В выражении образами переживания сила искусства, а не в системе образов, использованных переживанием. Символизм – это метод выражения переживаний в образах. В этом смысле всякое искусство явно или скрыто символично. Но переживание, понятое как цель, подчиняя образ как средство, сообщает художнику право быть творцом образов. Современное искусство превращает это индивидуальное право, так сказать, в параграф художественной платформы. Символизм, как литературная школа второй половины XIX века, более или менее базирован данными психологии и теории познания. И поскольку некоторые теоретико-познавательные школы предопределяют творчеством самое познание, постольку революционная сила символизма в провозглашении творчества как единственного начала, созидающего жизнь. В созидании смысл жизни, а не в опознании ее. Жизнь есть форма творчества. Назначение искусства в возбуждении к творческой деятельности. Вовсе это назначение не в созерцании эстетических феноменов, как полагал Шопенгауэр. Символизм подчеркивает динамику творчества. Вот почему он против школьного педантизма, как начала статического в искусстве. Символизм освещает существующие школы искусства своим углом зрения. Оправдывая существование многообразных школ как результат творческой деятельности, он восстает против них там, где эти школы выдают себя за нормы, регулирующие творчество. Статика искусств рассматривается в свете символизма как частный случай динамики искусств.

Само искусство есть предвкушение победы над роком, в момент роковой борьбы духа с формой. Обоснование творчества символизмом, как вечно двигательного начала жизни, есть наиболее прочное обоснование. Искусство утверждается здесь как средство борьбы за освобождение человечества. В этом религиозная санкция искусства.

С особой резкостью и особым трагизмом столкнулись эти идеи с идеологией современного театра, как формы, в которую символическая драма пытается отлиться и не отливается – увы! Всю мощь и всю слабость современного искусства выдает нам драма. И нам начинает казаться, что современное искусство – искусство вырождения, потому что все ясней и ясней нам, что современная драма не может существовать в пределах театра.

Почему это так?

Символ есть соединение двух порядков последовательностей: последовательности образов и последовательности переживаний, вызывающих образ. Здесь вся сила в последовательности переживаний. Образы это – эмблематическая роспись переживаний, не более. Переживание зацветает образами. *В символизме реальная связь за пределами видимости.* В тот момент, когда мы сумеем подчинить себе окружающий мир переживанием так, чтобы течение видимости не врезалось в нашу душу негармонично, а наоборот, в тот момент, когда душа претворяла бы видимость по образу и подобию своему, совершилась бы победа над роком. Гносеология освобождает субъект познания от времен и сроков теоретически. Задача человечества практически осуществить эту свободу, и задача осуществима в принципе творчества ценностей. *Но теория ценностей есть теория творчества. Это и есть теория символизма.*

Отмечая непроизвольное порывание души к свободе в сфере искусства, теория символизма этот порыв сознает *как долг.* Она предписывает осуществлять этот долг свободы, превращая жизнь в объект творчества. И потому-то символизм, являясь наиболее сознательной школой искусства, само искусство рассматривает лишь как начало жизненного пути к свободе. Поэзия нам говорит: «Вот заря. Воспевайте зарю». Символизм превращает для поэта веянье зари в действительный призыв: «Заря зовет – иди к заре!» И Джон Габриэль Боркман берег палку, надевает калоши и идет бороться с жизнью; Сольнес поднимается на башню; Бранд ведет народ в ледники; Рубек, восставая с Иреной над смертью, идет в горы, как будто для победы над смертью надо подняться на несколько сот саженей... Что все они делают – эти герои, измеряющие вечность чуть ли не квадратными саженями, как в Апокалипсисе измеряем грядущий храм?

Символическая драма Ибсена, этого патриарха новейшей драмы, всюду сознательно срывает покров с видимости: видимость, оставаясь видимостью, становится сквозной, как стекло, выдавая невероятный смысл происходящего в видимости. И в невероятности смысла ибсеновских драм сила его дерзновения. Здесь символизм до того осознан, что, оставаясь непостижимыми в своей сущности, все эти Рубеки, Боркманы, Сольнесы – еще и алгебраические знаки какого-то апокалипсического уравнения жизни.

Не то в драме Шекспира. Там символизм непроизвольный или слишком аллегорический, как, например, в «Буре». Драма Шекспира изображает глубоко реальные действия страсти, ревности. Там символизм – непроизвольная радуга над водопадом реального. Символизм радугу превращает в солнечный луч, солнечный луч приводит к солнцу – к той реальности, которая сотворила и землю, и водопад. Реальная драма луч символизма приводит к водопаду реальности. Символическая драма превращает луч в необходимое условие, созидающее водопад. Стремление к свободе, предощущаемое как заря, она превращает в долг: «Видишь свет – стань и ты солнцем». И лепечет Освальд: «Солнце, Солнце»... Вся сила ибсеновской драмы не в том, что Рубек восстает над ледниками, потому что этим актом он хочет создать внешнюю эмблему к осеняющей его мысли, а в том, что стремление к победе над смертью должно иметь совершенно реальный смысл. Если в реалистической драме возможен аллегоризм (например, любовь поднимает к вершинам), в драме символической этот аллегоризм утверждается как реальность, а реальность (любовь) становится эмблематическим условием того, что поднятие на несколько сот саженей с такими-то и такими-то переживаниями действительно возносит над смертью.

Но ходить над пропастями может тот, кто превратил жизнь в пьедестал к творчеству. Это мог бы совершить просиявший солнцем, как утреннее дитя. Солнечный град новой жизни – Civitas solis: вот колоссальный, живой символ. И Апокалипсис, и огонь социал-демократии, и Ницше, и все религии по-разному подходили к этому обетованию. Искусство, подходя к фокусу человеческих устремлений, приобретает неожиданную властность. Оно начинает создавать таких Рубеков, которые года, быть может, сидят над стаканом пива с окаменелым лицом, а потом вдруг зашагают к вершинам, да так, что между каждым их шагом миллиарды верст и дней. Ясно, что шагают они через времена и пространства и шагают не в греческих хитонах, а в сюртуках и цилиндрах. Сидел Рубек за ресторанным столиком, да и шагнул в новое небо, на новую землю. Правда, не перешагнул, разбился. Но само дерзновение указывает на то, что ибсеновская драма символами своими говорит нам о преображении плоти душой. Апокалипсис человеческой плоти – вот символизм ибсеновской драмы. Символическая драма только и может изображать одно: преображение органов восприятия мира и через то перерождение мира необходимости в мир свободы. Рок является тут опасностью, грозящей человеческому организму в корчах психофизиологического изменения его в организм сверхчеловеческий. И потому-то Рубеки, Сольнесы, Бранды окружены у Ибсена толпой дегенератов и дегенераток, так что нам начинает казаться, что дегенераты и Рубеки.

Художник приподымает здесь свой лавровый венец, но он начинает сверкать лучами пророческой митры. Утверждая в драме бытие символа в формах свободы, символизм предписывает героям с суровой решимостью осуществлять бытие символа через голову очевидности («или все – или ничего»). Так: сокрушая бестворческую мораль, символическая драма вменяет героям аморализм в формах категорического императива. Она говорит нам: «Если ты Рубек и увидел последнюю ослепительность, стань и сам ослепителен, как стало слепить народ иудейский лицо Моисея, говорившего с Богом». И господин Рубек, быть может, утром проснувшийся в своем отеле, как все, и, как все, совершивший свой туалет, после утреннего завтрака или обеда, любезно раскланявшись с табль-д'отными знакомцами, теперь идет совершать свою нелепость: восставать над смертью, мгновенно превращаясь в титана. Титан в ресторане, да это не снилось древним грекам! Тут мифический символизм превращается в символизм эсхатологический – тут Ибсен в стремлениях своих нам нужнее, чем десять Софоклов, хотя бы мы не знали и впредь, как не знаем теперь, что нам делать на сцене с этим уродливым явлением театра – символической драмой современности, которая только у Ибсена кристаллизовалась в нечто совершенно новое, нам неведомое доселе.

Рубек, Сольнес – это только первые бойцы за действительное освобождение человечества. Они – жертвы борьбы роковой, потому что победа будет одержана только тогда, когда все человечество пойдет над пропастями сквозь смерть к острову детей, омытому лазурью и обещанному, как апокалипсическим пророчеством далекой древности, так и богоборческим дерзанием Ницше. А пока? пока Сольнес срывается с башни, Эйольф захлебывается соленой морской волной, и над ним плывет его костыль, а Незнакомец исчезает с пути Эллиды. Незнакомец – не зовет ли он и нас, да мы не знаем, как за ним идти? Не знает и Эллида, куда зовет ее Незнакомец. Она боится, что, когда придет она к нему на пароход, развеется призывный зов, ей в нем звучавший. Она не понимает, что Незнакомец зовет ее не для себя, не для нее, а для зова, нас всех осеняющего: она забывает, что она – морская женщина и что пароход не останется на мели – уйдет в море к новой земле, преображенной плоти. Уплывет за смерть. И Бранд падает от сомнения. Когда он остался в ледниках один, он сказал себе: «Что же случилось? Почему – я здесь?» Иссякает в нем полет и нет смелости наперекор всему удвоить восторги. И от мысли («почему я здесь»), а не от выстрела сумасшедшей лавина срывается. И не «Он – Deus Caritatis» звучит в лавинном грохоте, а звучит это в мозгу умирающего, усумнившегося Бранда. А Сольнес, взойдя на башню, вдруг сознает, что встреча с Богом должна уж теперь произойти неминуемо, а он не знает, что сказать Богу. *Слова* не знает Сольнес, как не знает его ни Ибсен, ни современная драма символов. И современная драма символов обрекается на Апокалипсис без Пришествия. Слово дано будет только тогда, когда плоть утончится до форм нового творчества. А пока формы современного искусства – сосуды скудельные.

Мы сами те мраморные глыбы, которые мы же должны изваять в скульптурные статуи. Не статуя Аполлона, Диониса и Венеры суть символы: а мы – мы символы Аполлона и Венеры. Себя, себя мы еще не хотим принять и сознать в том, что уже шевелится в нас. Поклоняясь истукану (искусству), просмотрели мы то, что в глубине нашей души совершается уже пресуществление, и что там мы прекраснее всех форм старого и нового искусства. До известных пределов искусство приподымает нас, учит ходить в красоте неверными шагами. Но мы растем, походка становится все увереннее. Искусство – мать нашего устремления к преображению жизни. Оно нас вскормило, младенцев. Но когда младенцы перестают быть младенцами и продолжают кормиться грудью матери, мы вправе себя отучить от этого.

И вот лучшим из нас, тончайшим из нас, пора распроститься с искусством, если верны они раз выбранному пути. Разве не знают они, что уж прошли сквозь арку, называемую искусством, в свободное поле жизненного творчества? Довольно любоваться кузнечными мехами, пора взяться за мехи и раздувать огонь, на котором плавится их жизнь.

Символическая драма на сцене – явление редкого безобразия. Она приводит к сцене то, что совершается в нас за пределами сцены. Она учит лучших из нас притворству: объективирует в нас, или, проще говоря, выбрасывает из нас то, что должно утаенно в нас окрепнуть. Она, как и музыка, – громоотвод геройства.

Многие из нас подошли уж к роковому рубежу, за которым творчество форм сменяется творчеством жизни. Вместо того чтобы учиться воплощению творчества в жизнь, мы загоняем его на сцену. Еще в стихах, в картине это возможно. Возможно сказать: «Вот что я пережил». Сказать и в жизни искать форм для переживания. Символическая *связь образов,* а не символические образы, отдельно взятые, являются сутью драмы. Эта символическая связь реализуется в драме как связь новых жизненных отношений. В жизни еще только предвкушаются эти отношения. Они не реализованы. Символическая драма – это заглядывание в будущее. И вот образы, которые вводятся в круг драматического действа, *не реальны на сцене, не действительны*. Это – проповедь о будущем, не более. Как проповедь, современная драма приемлема на сцене; как мистерия новой жизни, – никогда.

Когда Ибсен показывает нам своих Рубеков, он говорит то, что знает: будет день – и мертвые проснутся. Но *как* это будет, не знает Ибсен. Вот если бы он превратил свою жизнь в опыт, всей жизнью искал бы форм восхождения реально, конкретно, преображаясь сам, он, может быть, узнал бы кое-что и еще кроме эмблематических ледников и Джона Габриэля Боркмана, поспешающего в калошах бороться с жизнью, где ледяная рука схватила его за сердце – ледяная рука рока: она и нас схватит. И не в сцене, не в изображении того, как хватают за сердце ледяные руки, – задача творчества. Надо и тело, и душу свою бросать в творческий горн, плавящий жизнь. Вот если бы Ибсен-Боркман не писал драм, а жил драмой борьбы за преображение, может быть, ледяная рука, хватавшая его за сердце, растаяла бы, легла у ног весенним ручейком. Был бы он мистагогом новой жизни и драм не писал. Но и он, как и все драматурги-символисты, еще пока спешит променять солнечное свое первородство на чечевичную похлебку славы.

Символическая драма, символическое действо – это связь, договор людей, пытающих свою душу и тело для новой любви, новой творческой жизни. Символическая связь – это религия совместного пути к счастью. Здесь все – участники, все – творцы, все – символы. Здесь нет ни актеров, ни драматургов, ни режиссера, ни зрителей. Здесь драма – творческое отношение к жизни, и потому-то символический театр серьезно не нужен никому. Одним не нужен потому, что они знают в символических образах сцены лишь приглашение заглянуть в жизнь: эти узнали больше. Если они и пойдут в театр, то пойдут не на Ибсена, а на свое прошлое: пойдут вспомнить, как искусство когда-то им открыло глаза. Действительно ищущие, неофиты, предпочтут прочесть Ибсена, а не видеть его на сцене. Придут в театр и не подошедшие к роковой черте, отделяющей искусство от творчества жизни. Придут и запутаются в противоречиях постановки. Наконец, большинству вовсе не нужен Ибсен со своей драмой, а нужна своя идеология, которую не бог весть как трудно выудить из любого символа. При известном навыке это не составляет труда.

Символическая драма не драма, а проповедь великой, всерастущей драмы человечества. Это – проповедь о приближении роковой развязки. И лучшие образцы символической драмы надо читать, а не смотреть на сцене. Театр не есть место символической драмы. Европейский театр это – нечто слишком технически законченное. Вовсе не следует его ломать. Театр остается театром, когда мы смотрим Шекспира, Софокла, Корнеля. И театр перестает быть театром, когда мы приходим на Ибсена, Метерлинка. Но храмом он не становится, разве кафедрой проповедника.

Книга еще лучшая кафедра.

Нам возразят: конкретное изображение образов, одушевлявших современного драматурга, приблизит к нам эти образы. О, если бы было так. De facto всегда удалит: тут возникает роковой вопрос о постановке символических драм.

Этого вопроса не существует при постановке реальных драм. Изображай страсть, как только можешь, изображай психологию героя. Предмет изображения – углубленная до драмы жизнь. Непроизвольный символизм, присущий искусству, выявится сам собою. Но как отнестись актеру к Сольнесу, идущему на башню с венком в руке говорить с Богом? Как изобразить реального человека в его не реальном поступке? Как психопата? Но Сольнес для Ибсена вовсе не психопат. Значит, психопат Ибсен? Но тогда зачем ставить психопатическую драму? И вот стараются, чтобы зрители незаметно для себя проглотили символическую пилюлю, затушевывая центральные места драмы изображением быта, как это мы видели при постановке «Дикой утки» на сцене московского Художественного театра.

Но это значит исказить Ибсена. Настоящая задача актера в новом театре почти неосуществима: изобразить психологию героя с преображаемым духом и плотью, со всеми психофизиологическими судорогами, сопутствующими перерождению. Нужно самому быть новым человеком не на словах, а на деле. А где у нас такие исполнители? Их нет, их быть не может. И вино новое вливается в старые мехи.

В лучших символических драмах мы видим проповедь новых жизненных отношений, призывающую к коллективному творчеству этих отношений. Участники коллективного творчества должны обладать новой индивидуальностью. Актер, воплощающий предначертанный драматургом путь, должен совершенно реально знать нового человека в его мимолетных движениях. А эти движения утаены у новых людей под мелкой обыденностью так, что и не узнаешь нового человека, – кто он, где он. Актер сам должен быть новым человеком. Во-вторых: движения новых людей должны быть координированы в одно связное целое – в символическую связь. Не нарушая свободы творчества, символическая связь целого все же есть норма. Как согласовать свободу с необходимостью? Вот еще камень преткновения. Современный актер разбивается об эти камни. Если же он их обойдет, Ибсен сойдет за Островского, Островский за Ибсена.

И потому-то совершенно непроизвольно, быть может, театр старается поддержать свое достоинство новым методом: подавлением индивидуальности актера режиссером. Это – компромисс между необходимостью ставить символические драмы и невозможностью найти для них исполнителей. Лучше бы не было этого компромисса, лучше бы снять со сцены Ибсена, Метерлинка. Оба, как поэты, только выиграют от забвения их сценой.

Подавляя индивидуальность актера, режиссер инстинктивно силится утаить тот вопиющий факт, что, произнося дословно слова текста драмы, современный актер говорит вовсе не то, что стоит у автора. И вот, чтобы скрасить такой конфуз, превращают актера в застывшую куклу. Но вопиющий факт остается вопиющим фактом; актер нет-нет – и забудет, что он кукла; ну, скажем, увлечется словами драмы, да от избытка чувств ударится в психологию, но почти всегда прорвется в ритме своего отношения к символической связи. А режиссер поспешит заявить, что не в личности актера тут суть, а в общей связи.

Так возникает в пределах постановки символической драмы творчество режиссера. *Режиссер теперь самодержец театра.* Он возникает между актерами, зрителями и драматургом. Он разделяет их друг от друга. Так узурпирует он права автора, вмешиваясь в творчество. Поэтому должен он быть и мудрее драматурга: не только знать сокровенные переживания драматурга, но и окружить эти переживания должной оправой. В этой оправе подносит он автора зрительному залу. Одновременно бороться с актером, исправлять постановкой ошибки автора и учить новой жизни зрительный зал – такова задача современного режиссера; и, конечно, задача эта невыполнима. Тут режиссеру вменяется в обязанность быть *мистагогом толп.*

Наконец, автор сам претендует быть режиссером.

Влияние режиссера de facto только приносит новое искажение смысла символической драмы, неизбежно искаженной актерами. Он придает цельность этому искажению, т. е. окончательно смещает центр драмы. Символическая драма на сцене, будучи вообще компромиссом, предстает в двояко искаженном виде. И уж, конечно, не видать нам на сцене настоящих Рубеков, Сольнесов, Мелизанд. Надо быть Рубеком, чтобы изобразить его. Уж пусть будет Рубеком сам Ибсен, а не провинциальный Иван Иванович. Кто знаком с Ибсеном по сцене, никогда не знал настоящего Ибсена.

Автор должен сам стать режиссером. Настоящее творчество его не в моменте написания пьесы, а в постановке. И если практически это невозможно, лучше дать строго разработанный трафарет исполнения. Автор должен нам описать, как Рубек ест, спит, чистит цилиндр, если он не хочет, чтобы Рубека играла кукла: так действительно было бы пресечено личное творчество режиссера, актеров и публики. Реально это было бы осуществлено в театре марионеток. Метод превращения человека в марионетку и есть метод технической стилизации. Стилизация и есть метод условного выявления перед зрителями символической *связи* образов драмы с возможно большим устранением самих *образов*. Символизм образа должен быть подчинен символизму действа.

Но такая стилизация вовсе изолирует сцену от зрительного зала. Сцена превращается в иллюстрацию к прочитанной драме. И мечты о коллективном творчестве в пределах сцены с превращением зрителя в хоровое начало было бы явной нелепостью и безобразием. В лучшем случае зритель внес бы на сцену восклицания одобрения или порицания вроде надписей, которыми пестрят старые книги в библиотеках: «Книгу эту прочитал с удовольствием. Иван Андронов» и приписка: «А я, нет. Марья Творожкова».

Да и современная драма символов – на сцене она не драма, а только проповедь возможной драмы. Меньше всего здесь священнодействия, больше всего суррогат священнодействия – гиератическая поза. Но одно убивает другое, а все вместе убивает драму. Нет, лучше откровенно и честно признать в принципе бессилие символического театра на сцене, чтобы раз навсегда покончить с блужданием в потемках.

Беда, когда режиссер или актер, или даже автор, осознавая символизм драмы как призыв к жизненной мистерии, станут самую сцену приближать к мистерии: разложится сцена и осквернится мечта о жизненной мистерии – мечта, глубоко запавшая в душу. Эта мечта и возрождает перед нами античные формы театра с жертвенником и хоровым началом: но тут – фальшивый сентиментализм. Вспомним Заратустру. И он мог бы соблазниться медовым унынием. Человечество подходит к мистерии, которая никогда не снилась древним грекам. Возвращение к прошлому – отказ от этой, нашей мистерии.

Да не будет так!

Будут драмы, будут, где зрители войдут на сцену, а актер – гиерофант, распростертый перед жертвенником, призовет всех к молитве. Но такие драмы ничего не оставят в душе, кроме кощунства.

Все это было полнее, живее. Елевзинские мистерии сыграли огромную просветительную роль. Но к мистериям подготовлялись, очищались: там молились, там были стадии посвящения. Не всякий мог вкусить священную ночь Эпоптии. Перед золотым изображением Деметры гиерофант был солнцем, гиерофантида – луной, эпопты – созвездиями; там был мир, в этих душах, пресуществленных творческими переживаниями. Никакого учения там не могли преподать. Не было в том никакой нужды. Лобек прав, утверждая это. Но там знали, умели, могли пресуществлять хоть на миг свою душу и тело. Мистерия Елевсина отошла в прошлое. Возвращать ее на сцену нельзя: ведь это – надругательство.

И не на сцене придет к нам великая ночь Эпоптии. Эта ночь ныне спускается над человеческой жизнью. В последних прозрениях нашей жизни мы переходим ее грань. И ни жизнью, ни формой искусства мы не спасемся от искуса. Мы уже иногда бываем за видимой жизнью, за искусством, за религией – плывем на последнем корабле к роковому бою: наша плоть перерождается. Мы изменимся или умрем. Перед посвящением в эпопты мисты становились у храма. Из храма мерцали молнии: врата открывались, и призраки с песьими головами шли навстречу посвященным. Мы – посвящаем себя в новую жизнь, и вот врата ее открываются, из врат выйдут призраки с песьими головами: это призраки ужаса и вырождения. Но некоторые из нас, посвященные в молчание этой великой ночи, возьмутся за руки, и призраки с песьими головами, залаяв, сольются с ночью.

Вот почему глубоко анахроничен символический театр современности. Новаторы жизни с презрением отнесутся к форсированным крикам о реформе сцены. Наоборот: реформа современного театра в обратном направлении, к героическому театру Шекспира, вызовет полное их сочувствие. Пусть театр остается театром, а мистерия – мистерией. Смешивать то и другое – созидать, не разрушая, разрушать, не созидая. Это – кокетничанье с пустотой.

И пустота небытия скоро уж, скоро войдет в современный театр мерзостью запустения. Умолкнут слова о революции на сцене. Восстановится в скромном своем достоинстве традиционный театр.

Современный театр разобьется о Сциллу шекспировского театра или о Харибду синематографа.

Поскорей бы!

*1907*

## ПЕСНЬ ЖИЗНИ

Искусство (Kunst) есть искусство жить. Жить – значит уметь, знать, мочь (Können). Знание жизни есть умение сохранить всякую жизнь (мою, чужую, родовую). Но сохранение жизни – в продолжении ее; продолжение чего бы то ни было есть творчество; искусство есть творчество жизни. Орудием творчества является знание; знание, оторванное от творчества, есть орудие без того, кто им владеет; такое орудие – бесцельное орудие; такое знание – мертвое знание.

Между тем эта форма бестворческого знания господствует в нашей культуре.

Стало быть, ей грозит смерть.

Культура наша не знает жизни, не хочет жизни, не может жить. Но культура наша – венец человеческих знаний.

Этот венец – смертный венец. Человечеству грозит смерть.

И это не фантазия: человечество вырождается; всюду господствует дурная наследственность; самое условие эгоистического возрождения, нормальность пола, рушится.

Наконец, есть некоторые данные, заставляющие нас видеть вырождение в самих изменениях строения человеческого скелета (уменьшения количества грудных позвонков и т. д.). Все эти внешние симптомы суть знамения вырождения человеческой души и ее жизненного ритма.

Первоначально искусство, как творчество жизненных ценностей, есть созидание здорового потомства вне себя или скопление жизненной силы в себе: первый путь его – преображение рода; второй путь – преображение личности: на этом пути искусство и религия – одно.

Первый путь (преобразование жизни вне себя) – есть путь, которым шло человечество; и путь привел человечество к отрицанию себя.

Как это произошло?

Корень искусства – творческая сила личности, вырастающая в борьбе с окружающей тьмой; тьма – это рок; задача личности – победить рок, в чем бы рок ни выражался, в виде ли медведя, нападающего на человека (как это было, несомненно, в пещерный период), в виде ли злого духа, угрожающего ему; здесь, в этот доисторический темный период – созидание гармонической личности, т. е. личности сильной (героя), есть необходимое условие жизни, здесь жизнь – драма, личность – ее герой: здесь жизнь, как творчество, здесь искусство, как жизнь. И художественная форма – личность, высекающая лестницы в жизни, когда ступень – мгновение; подчиняя себе мгновение, личность проносит самосознание сквозь ряд мгновений, форма проявления личности тогда отделяется от личности; сумма мгновений – сумма художественных форм: личность одна. Так формы жизни (т. е. художественные формы) отделяются от личности; человек – художник многих форм. Понятие о форме усложняется: форма в собственном смысле («я», выражающееся в теле) оказывается творящим началом форм в переносном смысле (орудия, одеяния, жилище, мысль). Здесь искусство в нашем смысле соединено с прикладным характером орудий производства: копье разукрашено, одежда утыкана перьями, жилище разрисовано; мысль облекается в форму песни, мифа, образа. Процесс творчества, т. е. жизнь, переживаемая как творческая песня героя, заменяется изделием творчества.

«Kunst» становится «τὲχνη» (техникой).

Изделия обмениваются; а продукты – теперь они товар: обмен творческих форм устанавливает круговую поруку творчества: герой, побеждающий рок творчеством жизни, становится воином одного отряда, огражденного творческими изделиями как общей оградой: форма жизни, как броня, облекает ритм личности; рок, хаос, медведь или злой дух не врывается уже теперь за ограду рода: творчество становится изделием кумиров; кумир защищает род от мрака ночей. Кумир приносит теперь в жертву и личность с ее ритмом; в основе заклания жертвы – боязнь, что если герой, а теперь солдат, захочет вернуться к своему героическому прошлому, это прошлое, превратясь в героя, грозит разбить ограду из образов и впустить тьму (медведя или злого духа) в безопасное теперь жилище: мужество иссякает; жизненный ритм начинает хиреть. И поскольку в каждом – герой, каждый испытывает неведомое насилие: не насилие демона, а насилие фетиша, идола: и имя идолу – безопасность рода. Образы здесь товар, которым подменяется творческая ценность. Фетишизм товарного производства, творчество идолов и форм искусства, насилие над героем – все это олицетворения одного угасания ритма жизни.

Подмена творчества комфортом порождает освобождение орудий производства (мысли, предметов потребления и т. д.): все приурочивается к всеобщему пользованию. Источник творчества – личность, выражающаяся в движении – подменяется порождением личности, мертвым отпечатком: и незаметно *мертвец* (фетиш) восседает над жизнью: так образуется государство с его правом, моралью, так умирает природа религии и творчества; в человеке живое «я» становится бесплодным созерцанием окружающей природы и даже природы собственной; эта вторая ступень участия жизни есть пышное развитие философии и науки.

Прежде творчество жизни, руководимое ритмом, не только исцеляло природу художника, но и созидало в нем лестницу превращений: аллегорическая картина этих превращений отразилась в биологии, как происхождение животных видов, а религиозные образы, песни, пляски, молитвы были средством высекать новые ступени жизни в лестнице мироздания: человек шел с земли на небо: и он был бы уже на небе, если бы мысль не превратила песнь земли и неба в противоестественные абстракции: землю – в понятие о законе природы, небо – в норму рассуждающего сознания

Это двоякое омертвение ритма сначала в праве и морали, потом в науке и философии плотной броней оковало жизнь. Творчество жизни перестало существовать: правда, в истории подымались титаны, потрясавшие средой, как гирями; скоро вовсе не стали они возникать, потому что гири, среда оказались не под силу герою. Человечество перестал волновать вулкан личного творчества; но род как сумма порабощенных личностей, без творческой гимнастики одряхлел, и механизм – среды – невидимый мертвец – вместо людей выбросил миллионы марионеток; личность, впавшая в сон, оказалась марионеткой, жизнь ее – синематографом жизни. Всякое олицетворение образа и подобия героя исчезло из культуры: исчез сам фетиш, распавшийся на ряд логических суждений – норм, висящих в пустоте: наука распылила фетиш в атомы и силовые линии; философия вывела законы образования сил из законов образования слов: человечество теперь – это только буквы; герой буква – («X», «Y»); общество – это слова, слагающие умозаключения; мир – связь умозаключений, умозаключение же *без умозаключающего* что-то мыслится, что-то творится – вот вывод современной философии, довершение разложения; запрещается даже интерес к тому, чтобы знать, кто тот невидимый, который нас мыслит, в результате чего мы оказываемся самими собой.

Это великое, предельное разложение мира не мечта: это краткое резюме воззрений на мир столпов наиболее последовательных гносеологий – Когена и Гуссерля.

Остается сложить руки, комфортабельно усесться в своем кабинете – уснуть, умереть.

Вот во что превратили мы творчество жизни. Пока мы думали, что борьба с роком – наш удел, трагическая сила выбрасывала на поверхность жизни огнедышащую лаву религии и форм искусства. Теперь мы покорно сложили руки; если сверхиндивидуальная норма познания рисует нам время и пространство, и во времени нас, идущих сквозь время, – по законам рассуждающего сознания, которое так вообще само в себе мыслится, то и борьба с роком предопределена роком.

Так рок нас съел еще до создания мира.

* * *

История культуры – история развития форм производства: мыслей, предметов потребления, общественных отношений, т. е. изделий творчества, где творец приравнивается к нулю: так: *«развитие общества*, – учат нас, – *целесообразно»*: но цель развития – голая мысль, фикция: *«прогресс»*, *«государство»* и т. д. Средства же – плоть и кровь живая: фикция съедает гекатомбы человеческих жертв: точно *сила* приносится в жертву тому, чего нет. Изделие съедает делателя: и ритму жизни уже нет точки приложения в жизни: так сущность жизни оказывается внежизненной сущностью; тогда развиваются учения о вечной жизни там, в облаках: коварные иезуиты мысли поселяют Бога на небе, отдавая землю Молоху: как бы ни называли себя иезуиты культуры – мистиками, богословами или атеистами, – роль их одинакова: это – палачи жизни.

При их участии в жизненном законодательстве целесообразность личного развития есть целесообразность без цели. Так иезуитски определяет искусство гениальный мертвец – Кант, утверждая в формах искусства противоестественное выявление ритма жизни: когда ритму не осталось места в жизни, ритм создал себе формы вне жизни; формы эти – формы искусств: и пошла басня о заоблачных высотах искусства: но заоблачные высоты – это пульс крови, биение сердца. Цель искусства – взорвать сон жизни. От этого оберегают искусство государственники от философии, создавая теорию о бесцельной целесообразности.

Если жизнь наша есть культурная смерть, то в удалении от жизни – жизнь творчества. Человечество рождает форму искусства, в которой мир расплавлен в ритме, так что уже нет ни земли, ни неба, а только – мелодия мироздания: эта форма – музыкальная симфония. Извне – она наисовершеннейшая форма удаления от жизни, изнутри – она соприкасается с сущностью жизни – ритмом. Поэтому-то называем мы ритм жизни духом музыки: здесь – прообразы идей, миров, существ. Здесь художник – дух, парящий над хаосом звуков, чтобы создать новый мир творчества и им раздавить творческие обломки, называемые бытием: задача ритма, укрытого в творчестве, оборвать небо, раздавить землю: бросить небо и землю в пропасть небытия, потому что в душе художника – новая земля и новое небо: *«смерть повержена в озеро огненное»* – слышит апостол голос Откровения; *«уже повержена»,* – где-то там, в глубине души: стало быть, в глубине души уже звучит песнь торжествующей жизни: но мы засоряем душу творческими отбросами: не понимаем голоса, не знаем, что *«повержена смерть»:* и нужно, чтобы музыка пролилась в нашу кровь, чтобы кровь стала музыкой: тогда мы поймем, что преображение – в нас и бессмертие – с нами.

Но глубок сон: даже мыслить ритмически мы не умеем, все только мечтаем о метательных снарядах; мы забываем, что от себя некуда улететь; пусть улетим мы, пусть станем мы все Цеппелинами: летящий Цеппелин – сон о полете: и полет на аэроплане – гиперболический полет; полет – не комфортабельное перемещение из одной точки пространства в другую, полет – восторг, энтузиазм, сгорание; если восторг вознесет еще и тело, мы согласны быть *«птицами в воздухе»,* а пока мы возимся с аэропланами, над нами могли бы посмеяться и птицы.

* * *

Выпадение форм из музыкальной (ночной) стихии души: такова космогония искусств. Сначала был наступательный период искусства: это период доисторический, музыкальная стихия ночи пела безымянными криками в дикаре – и символом этой ночной песни была ночь, окружавшая первобытного человека: «мир бестелесный, но незримый... роился в хаосе ночном». Небо души и небесный купол для дикаря – одно. Герой боролся с бестелесным духом одинаково, как и с медведем, он наступал и побеждал; и линия его ночного пути озарялась светом возникших образов; образы, быт, кумиры мысли – это трофеи, вырванные из рук ночи; в момент, когда герой опочил на трофеях, окружив себя образами, возникла история, т. е. сон героя; океан ночи врывался в материк образов: и герой выстроил из образов цитадель (законы, право, государство); так свалил он защиту собственной жизни на фетиша, вместо того чтобы понять, что борьба с роком – борьба с собственной косностью; ведь только эта борьба высекает новые ступени на лестнице мироздания.

В тот период, когда человек превратил творческую ступень в плоскость бытия, плоскость оказалась бесконечностью этой жизни и герой стал блуждающим странником по плоскости бесконечности; так человечество изменило линию своего пути: линия прежнего пути продолжилась в небо, стала небом, висящим над человеком, а новый путь – землей.

Так начался период оборонительного искусства: нужно было закрыть небесную бездну образами: и вот мифология: над бездной протянуть ковер образов: возникает олимпийский день, материк земли, защищаемый богами, крепнет, развивается историческая культура.

Тут распадается личность на дух (или ритм), душу (или свет, разложенный на цветы, т. е. краску, где небо – палитра) и на тело; из тела выпала косность земли, отобразившись в творчестве, как зодчество и скульптура; из души выпало небо, свет и краска, т. е. живопись: из духа выпала песня, распавшись на поэзию и музыку. Вырос мир искусств – золотой ковер Аполлона над музыкальной бездной.

Песня рождает поэзию; ритм формирует поэтический метр; сложность метра порождает поэтическую прозу, т. е. стиль: стиль преображает слово, формы преображения слова – средства изобразительности: так слог образуется из стиля. *Такова поэзия со стороны слова;* со стороны содержания – она видение бога; первоначально в основе поэтического мифа лежит явление бога вакханту, жрецу, магу, а продолжение образа в воображении, т. е. в ритме, изменяет галлюцинацию: видение оказывается в разных видах; так ритм размножает образы, отношение частей распавшегося образа к образу есть отношение тезы и антитезы к синтезу; теза опять дробится на тезу и антитезу и т. д. И в результате система образов – или миф: так возникает религия; законы распадения образов – законы чисел: из мифа берет начало каббалистика, математика и небесная механика. Здесь корень пифагорейства. Содержание песни распадается на логику, метафизику, науку, с одной стороны, на мораль – с другой; религия переходит в догматику, религиозное обновление приходит только через мистику, когда эта последняя попытается вновь превратить догму в символ: тут возникает религиозная гностика, теософия и метафизика: образуется все многообразие ритмических модуляций песни; содержание религии, поэзии, метафизики – музыкальный пафос души.

Изгоняя содержание из религии, приходим к символической бессмыслице, т. е. к схоластике.

Изгоняя содержание из поэзии, приходим к риторике; изгоняя содержание из метафизики, приходим к теории познания; здесь слово свободно от всяческого психизма. Но слово – всегда символ; когда утверждается слово в переносном, т. е. не образном, а формальном смысле, мы требуем, чтобы нам указали, на что переносится слово; но предмет слова отсутствует: такова участь терминов, термин – выветренное слово, теория знания – смерть слова живого. Жизнь прячется в бессловесное, превращение слов в термины есть особая форма немоты, вместе с тем это начало восстания хаоса в нашей душе, приближение нового потопа. Наука и философия, опустошая слово, убивают полуживые, загнивающие слова бесчисленных схоластик и метафизик, умирает плохое слово: мы освобождаемся от всякой призрачной жизни (а такой жизнью является в нашей культуре жизнь слов).

Мы слушаем песню без слов.

Теперь начинаем мы понимать, что все эти нормы познания, посредством которых не существующее мыслит свое дополнение, которое оказывается нами, просто набор слов. С восторгом убираем мы теорию знания венками своего почтения: ведь наша гносеологичность – последняя дань мертвецу; когда мы метафизики – мы мертвецов (философские системы) выкапываем из могил, когда мы называем себя гносеологами, мы, наоборот: хороним мертвеца (т. е. философскую систему); этим мы открываем путь будущему творчеству.

Мы даже изобрели особую логическую форму, в которой хороним всякую логику; на основании логики мы утверждаем логику как форму творчества: этим утверждением общеобязательные суждения Канта перебрасываются в прошлое, наше прошлое – музыка как норма, наше будущее – музыка как ценность.

Высочайшая ценность теории знания в том, что учит нас умственным сальтоморталям; скоро плохое слово, описав полный круг развития, как змея, ужалит свой хвост.

Философия предопределила познание творчеством; прислушались к голосу творчества, но слов не оказалось: запела музыка, все смешала: распалась связь, прикрепляющая слова, имена, образы к тому или иному содержанию: вместо жизни – кинематограф, вместо чувств – хаос, вместо идей – мелодия, вместо истории – стиль: все только музыка, подслушать ее – понять все, но понять – сотворить; изучение эпохи – стало формой творческой импровизации, история перестала существовать. Единое, звучащее как ритм во времени, как тональность в пространстве, как мелодия в причинности, вот настроение первых символистов конца XIX столетия: запела краска, полетела линия, рассеялись мысли: стали мыслить витражами XIII века и орнаментом; научная методология – стала символикой (наука не потеряла от этого; наоборот: выиграла), религиозные догматы превратились в творческие лейтмотивы, история культуры и история искусств обогатились ценными трудами, но интерес к историческим трудам возрос пропорционально утрате чувства исторической дали; едва для Гонкура запела японская живопись, как Эдуард Мане воскресил ее в своем творчестве: и появились затем труды Гонза, Ревона, Томкинсона и др., посвященные японцам, а Обри Бердслей в японцах воссоздал наш век, чтобы потом сблизить его с Ватто. Но он же, а еще более Рэдон стали чистыми визионерами.

Краски запели: у Рембо звуки стали красками, у Верлена слова – звуками. Немецкая ориентология в лице Дейссена обогатилась безгранично, после Ницше воскресла Греция: все времена и все пространства – превратились в ноты одной гаммы; но тональностью гаммы оказалась блаженная страна, растворенная в лазури: страна, где небо и земля – одно, и пока сознавалась эта страна как мечта, где в будущем воскресает прошлое, а в прошлом живет будущее, но где нет настоящего, символическая картина Ватто «Embarquement pour Cythère» стала девизом творчества, и XVII век в утопиях ожил опять. Этот неосознанный еще *трепет* есть сознание окончательной реальности прадедовских утопий о стране мечты. В сторону Мечты, которая оказывается Вечностью, показывает стрелка компаса Ницше.

По-новому воскресает перед нами Ватто. Как и фантастик Бердслей, он пугает нас арлекинадой масок, как, например, в «Harlequin jaloux»: но когда в «Embarquement pour Cythère» убегает песня корабля к блаженному острову, где из жертвенного дыма улетает богиня, мы в Мечте начинаем видеть реальность, мы и в действительности только одну видим грезу, как, например, в «Les Plaisirs du bal». И жизнь здесь – песня без слов, как были песнями без слов – «Romanses sens paroles» Верлена. Тут Верлен, положенный на музыку Форэ, напоминает бледно-голубого Ватто.

Здесь – небо сквозное, и земля не земля в лунной лазури; фонтаны поют, пылят, клокочут, рыдают, смеются; и радуги в них смеются; друг обнимает подругу; но откуда-то пришли маски; их не надо бояться; здесь небо, земля – не земля и небо – здесь, в лунной лазури, где слезы поют, пылят, клокочут, рыдают, смеются.

Откуда-то пришли маски...

……………………………………………………………………………………

Быт окружает нас тысячами предметов роскоши; защищает нас от вторжения неведомого мостами, башнями, железными дорогами; он – последнее проявление песни, последнее разложение ритма на том пути, по которому развивалась песня. Ныне песня меняет русло своего течения. И быт рушится.

Вся культура выросла из песен и плясок.

Но песня разлагалась: и какими причудливыми цветами цвела искусственная поэзия, и каким тончайшим кружевом мысли выявилась философия от средневековой схоластики до наших дней; и какими тончайшими приборами подарила нас наука, и какая сложность обнаружилась в общественных отношениях: все это – цветение умирающей песни народной.

Музыка отделилась от песни и канула в глубину души – и откуда-то выросла симфония; но место ее – концертный зал, т. е. четыре стены, а символы ее – бальные туалеты и электрическая лампочка.

Слово отделилось от песни – развилось во все стороны, образовало цветник поэтических форм с самым тонким цветком – драмой: но театр навалился на драму каменными сводами; и раздавил.

Слово зажглось тысячами красок: в истории мелькнули райские песни красок от фресок Беато до... плаката: скоро художник станет живописцем вывесок.

Зодчество превратилось в инженерное искусство: строить мосты, американские колеса и башни – задача художника.

Словом – рынок разложил материю искусств; дух искусства разложился в теории знания и науки. Там, где зеленели луга, – ныне выветренные песчаники.

Ежедневная жизнь отдана синематографу и кафе-кабаку. История – музей-паноптикум.

Под безобразным коростом жизни ритм жизни подслушал Ницше. Духом Диониса назвал он биение жизни; духом Аполлона – жизнь творческого образа. Оба начала оказались вне жизни, потому что жизнь перестала быть жизнью: оттого-то музыку мы можем определить только как небо души, а поэзия – облака этого неба: из неба выпадает облако; из ритма – тело: соединение ритма с образом. Символ слияния тела и души: намеченный путь тут возвращен к героизму, т. е. спасение человечества: снимается предохранительное заграждение от хаоса из мертвых образов, мыслей и знаний; проваливается культура; медведь или злой дух снова нападает на нас; но образ и безобразие, свет и тьма – символы душевной раздвоенности – две ветви древа познания *добра* и *зла*. Борьба человека с роком – борьба героя со своим собственным сном; у древа познания добра и зла – один общий ствол *жизни*. Возвращение к основному стволу этого древа – лозунг будущего; углубляется русло жизни: прежнее русло оказывается воображаемым, и культура с ее башнями железа, знанием и философией оказывается призраком, башни ее – облачные башни: они тают – проваливаются в мрак. Уже первобытной грубостью и красотой героизма пахнуло на нас от «Кольца Нибелунгов»; там песнь о нашем будущем, когда опять Зигфрид будет бороться с Вотаном (медведем), Вотан разгуливать по земле в образе странника; опять небо соединится с землей, а боги и люди будут свободно разгуливать – первые по земле, вторые – по небу.

Древо жизни превратила история в древо познания добра и зла: и герой распался на созерцателя и делателя; делатель производит товар, созерцатель скользит над ним в облаке мыслей; первый – раб, второй – бог и царь: раб в образе божества – и вот наше назначение в исторической культуре. Бог в нас оказался рабом собственного сна.

Облако мыслей – добро; товар жизни – зло. Отрешение от мира провозгласила мораль. И этим отдала человека в жертву вещам. «Мертво ваше зло, мертво и добро», – воскликнул Ницше: и зовет к Дионису, т. е. древу жизни*: недаром и Беттихер устанавливает за Дионисом образ души древесной: Дионис Дендрит; в еврейском символе (древо жизни) воскресает символ дионисианский: это значит: музыка вырастила древо жизни; недаром музыка – хаос, из которого, по Якову Бёме, рождается Бог. Соединение бога Диониса с символическим древом жизни углубляет нам понимание сущности религиозной символики. О том же В. Иванову говорит теософическая символика Крейцера и фантастика Отфрида Келлера; а спенсеровский взгляд на религию как на почитание предков встречается с дионисическим истолкованием религии в сочетании Роде «Psyche». Дионис первоначально бог древесной растительности – ὑλήεις, φλεὼν, *«бакх»* – это молодой побег ели на праздниках Дионисий: древо – и есть первоначальный фетиш, потому что оно – обиталище души (т. е. музыки). И потому-то библейское древо жизни есть символический образ музыки. Все это становится ясно после «Geburg der Tragöedie» Ницше. Ницше опирается здесь на филологию, на исследования Бургкхарта, на Вагнера и Шопенгауэра столь же, сколько на голос своей души.

И по-новому воскресают перед нами романтики: Иоиль верно указывает на то, что Ницше родился на родине романтизма, он увлекается Новалисом, в «Гиперионе» Гёльдерлина он видит прообразы сверхчеловека, его пфортский учитель Коберштейн – историк романтизма, его друг Роде открывает следы романтизма в Древней Греции. После Ницше лучше понимаем мы Тика, когда этот последний говорит: «все – игра» и далее: убегая в глубь истории, мы встречаем философа музыки Гераклита, орфиков и пифагорейцев. «Я чту огонь», – перекликается с Гераклитом Фр. Шлегель. «Будем писать подобно трубадурам», – восклицает Ницше. «Будем вакхантами», – возглашает Новалис.

И вот из музыкального пафоса души рождается заря новой мудрости, вовсе минуя теорию знания: мысль начинает играть и петь: вспыхивает афоризм.

Всю жизнь Ницше писал о Дионисе, но по-разному призывает он к музыке; сначала он зовет к Вагнеру: Вагнер выводит из искусства жизнь будущего; раздельные формы искусств для него – тот Египет, из которого он – Моисей – выводит избранников; но Вагнер не приводит в землю обетованную: бросает в пустыне эстетического эклектизма.

---

* Последующие мысли до нового абзаца заимствованы нами из замечательного исследования В. Иванова *«Религия страдающего Бога»*.

Тогда Ницше бросает Вагнера. Зовет к музыке, минуя искусство: приглашает пропеть свою жизнь: тут он – Ной – построивший ковчег-песню в тот миг, когда ветхому нашему сознанию грозит потоп музыки: нельзя безнаказанно убегать от воды живой: сам Ницше погиб в потопе: музыка затопила его сознание. Но мы уже знаем, в чем Ковчег, построенный Ницше. Песня, как упражнение в ритме жизни: вот путь будущего; мы должны научиться пропеть нашу жизнь.

Песня – символ: образ здесь выброшен ритмом; символ – всегда реален, потому что символ всегда музыкален; а музыка – жизненная стихия творчества. Из песни развились и поэзия, и музыка как формы искусства; следовательно, песня – происхождение всякого позднейшего усложнения образов и ритмов. В ее истории – история происхождения образов: она – музыкальная их связь: в основе религии она – как молитва; в основе поэзии она – как лирика; она в основе музыки как исходная точка чистого ритма. Слово здесь вызывает образ, слово само становится образом: слово здесь ищет плоти, чтобы стать ею; слово здесь – созидает плоть гармонической жизни: слово – здесь ритм, так что образ выброшен из вечной стихии души.

Ритм – как бы ветер, пересекающий небо души, как бы ветер, рождающийся в небе, потому что душа – вечная праматерь тела, и вечная праматерь земли – небо; из бездны небесной рождались туманности с их солнцами, с их землями. Дух музыки опочил над хаосом: и был свет – день первый творения: и земля – родилась из неба.

Этот день первый творения приближается ныне, когда говорим мы о новом жизненном творчестве. Потоп музыки, разрывающий ныне все формы искусства, будет день: – он смоет старый мир: и песня здесь – ковчег, влекущий нас на волнах хаоса к новой творческой жизни; слово в песне носит характер заклинания. Мы забыли, что песня – магия, и мы скоро поймем, что если не оградимся магическим кругом песен, то погибнем в потопе музыки: в потопе, музыкой сходящем на всю культуру: уже в тучах горизонт нашего будущего: старый хаос грозит там и блещет там молниями: старый хаос несет грозные хляби: идет потоп.

Песня – первый день творчества: первый день мира искусств. Музыкальная стихия души, в которой все полно, как у Фалеса, *«богов, демонов и душ»*, озаряется светом в песне: из песни потом выпадают формы искусств, здесь земля искусства выпадает из неба искусств, плоть из души.

Ритм – первое проявление музыки: это – ветер, волнующий голубой океан облачной зыбью: облака рождаются от столкновения ветров, облачная дымка поэзии – от сложности музыкальных ритмов души.

Подобно тому как в облачном очертании ловим мы начертание знакомых образов, – рождаются творческие образы из музыкального тумана, где краски – тональности, и где вещество – сила и высота звука.

Когда говорим мы: это не облако, это – великан, это – горный хребет, это – неведомый чертог неведомого града, мы притягиваем образы творчества к земле: здесь образы, удаляясь от музыки, становятся идеальнее; но, приближаясь к земле, они зрительно – видимо реальней; в близости – далеки; в отдаленности (в музыке) – близки. Здесь, как Адам, называем мы образы *именами вещей*. И образы фантазии населяют наш мир: так в искусстве начинается мифическое творчество: так в искусстве открывается вечная реальность.

Но ни видимость, ни фантазия в песне не жизненны: жизненна в песне музыка, ее эфирное небо, созидающее и ветхую землю нашу, и новую землю чаяний наших.

Песня соединяет ритм (время) и образ (пространство) в слове (причинности).

В ряде причин и следствий творчество начинает новый ряд причин и следствий: в мире бытия созидает мир ценностей.

Песня была началом творчества в искусстве. А теперь, когда творчество в искусстве все более и более становится творчеством форм мертвых, песня есть первый призыв к творчеству форм живых: призыв к человеку, чтобы он стал художником жизни.

Песня зовет. Песня живет: пусть историки изучают законы размножения и расселения песен; пусть они учат нас, как французская песня переселилась в Италию и Испанию, как из песни кристаллизовались сонет, баллада. Как из трубадура возник поэт Данте, как в Греции семиструнная лира Терпандра породила мелодию, а мелодия – строфу, строфа – великих лириков древности. Не стройной теории мы ищем: жизнь живую свою слагаем мы в песни. Пусть ничтожны мы, предтечи будущего. Мы знаем одно:

Песня живет; песней живут; ее переживают; переживание – Орфей: образ, вызываемый песней, тень Эвридики – нет, сама Эвридика воскресающая. Когда играл Орфей, плясали камни.

Мифология в образе Орфея наделила музыку силой, приводящей в движение косность материи. Песня – действительный мир, преображенный музыкой, и воображаемый мир, ставший Евою, в ней же.

Песня – земной остров, омытый волнами музыки, песня – обитель детей, омытая эфиром моря; тот остров, куда нас звал Заратустра: он звал нас оставаться верными земле.

Песня – это то единое, что открывается в многообразии: это «ἐν καὶπὰν», то единое, что образует из всех песен одну песнь; песнь песней – это любовь, ибо в любви – творчество, в творчестве – жизнь. Недаром *«Песнь Песней»* открывается Единым Ликом возлюбленной –

возлюбленной Вечности, которую только и любил Ницше, пророк земли. Откровение указывает нам на тот же лик и на небе: невестой называем мы этот лик. Земные песни, песни небесные – фата Невесты вечности: вечное возвращение Ницше и возвращение Вечности – не одно ли: и *«кольцо колец, кольцо возврата»* – не брачное ли кольцо?

Мы знаем, что когда мы поем, то и в небе остаемся мы верными земле, а оставаясь верными земле, мы любим небо: где же, как не на небе старая наша земля?

Теперь мы знаем, что душа и тело – одно, как знаем, что земля и небо – одно; но теперь уже мы знаем, что земля нашей души и небо плоти нашей – только творчество: а что область творчества не далекий остров Цитеры, а сама жизнь, знаем мы тоже, знаем и то, что не все в жизни – жизнь, и не все искусство – творчество.

А современность умудрила опытом дерзания новаторов искусства, пытавшихся из соединения форм художественного творчества найти форму, освещающую глубины жизненных устремлений. Не в соединении поэзии с музыкой единство этих искусств, – это-то достаточно мы поняли.

Высочайшая точка музыки – ее сложнейшая форма – симфония; высочайшая точка поэзии – сложнейшая ее форма – трагедия: жизненно соединить симфонию и трагедию – невозможно, как нельзя считать жизнью театр, соединенный с концертным залом. Мистерия, открывающаяся нам в жизни, – и мистерия Вагнера с кольцом и колоколами, что тут общего?

Нам нужно соединение поэзии и музыки в нас, а не вне нас, мы хотим жить действительным единством слова и музыки, а вовсе не отраженным: мы хотим, чтобы не мертвая форма – купол увенчал храм искусств, а человек – живая форма. И песня – весть о человеческом преображении: это преображение в переживаниях наших развертывает единый, сам в себе цельный, путь. На этом пути в преображении видимости постигаем мы свое преображение. Как в горне плавильном плавится наша плоть, а нам кажется, что плавится мир. Тут в делах, в словах, в чувствах человек – миннезингер собственной жизни: и жизнь – песнь.

Но и в миннезингере узнаем мы человека, преображающего свою жизнь. И песня его – весть о преображении. И если человечество подходит к тому рубежу культуры, за которым либо смерть, либо новые формы жизни, в песне и только в песне подслушивает оно собственную судьбу. И мы начинаем песнь нашей жизни.

Мы разучились летать: мы тяжело мыслим, тяжело ходим, нет у нас подвигов, и хиреет наш жизненный ритм: легкости божественной простоты и здоровья нам нужно; тогда найдем мы смелость пропеть свою жизнь: ибо если не песня живая жизнь, – жизнь не жизнь вовсе.

Нам нужна музыкальная программа жизни, разделенная на песни (подвиги), а у нас нет ни единой собственной песни: это значит: у нас нет собственного строя души: и мы – не мы вовсе, а чьи-то тени; и души наши – не воскресшие Эвридики, тихо спящие над Летой забвения: но Лета выступает из берегов: она нас потопит, если не услышим мы призывающей песни Орфея.

Орфей зовет свою Эвридику.

*1908*

## ФРИДРИХ НИЦШЕ

Разнообразно восхождение великих людей на горизонте человечества. Мерно и плавно поднимаются одни к своему зениту. Им не приходится пить вино поздней славы, отравленной непризнанием – ароматом увядающих роз. Не взрывом светлого восторга встречает их человечество, чтобы потом погрузить во мрак небытия. Но, как мед солнечных лучей, скопляется в душах их светлое величие; и какое целебное вино отстаивают они в своих книгах: откроешь – страница обольет светом; выпьешь – и светлый хмель успокоенно убаюкает жизнь. Да! на свою судьбу жаловались и они, но как общи такие жалобы!

Ведь к таким жалобам присоединится всякая душа, которая не до конца открыта себе подобным.

Как многолетний, устойчивый дуб, медленно вырастал Гёте. И только к пятидесяти годам созревала «Критика» в упорном, как железо, сознании Иммануила Канта. Но чтобы лекции его не посещались, чтобы заботы его не возбуждали интереса среди избранных умов своего времени, – такого периода не существовало в деятельности кёнигсбергского философа.

Как непохожа судьба его на судьбу Артура Шопенгауэра, который к двадцати годам измерил горизонты своей мысли; оттого, быть может, и оборвал он громкую свою песнь песнью лебединой; потом она медленно замирала и перешла в звуки... плаксивой флейты, которой утешал себя в старости мрачный старик. Всю жизнь его замалчивали, обходили, не хотели печатать; наконец, признали озлобленного старика, склоненного над воспоминаниями, потому что разве не сладким воспоминанием является второй том «Мира как воли и представления», где блеск остроумия вперемежку с шипением на Гегеля и упоминанием об *увенчанном своем труде* направлены на то, чтобы оправдать мысли, изложенные двадцать лет назад? Я не говорю уже о «Воле в природе», неудачной попытке обосноваться на биологии. Слава вскружила голову пессимистическому флейтисту: он позволял целовать у себя руки.

Так же вскружила слава голову Вагнера, когда он уселся на возвышении, напоминающем трон. Два гениальных старика, одержимых манией.

Не то Ницше.

Не взрывом светлого восторга встретили Ницше современники; но ученый синклит одобрительно следил за деятельностью юного профессора, чтобы потом отвернуться от гениального поэта и мудреца; и только старик Яков Бургхардт благословил его деятельность; да снисходительно недоумевал замечательный Дейссен. Одиночество медленно и верно вокруг него замыкало объятья. Каждая новая книга отрезала от Ницше небольшую горсть последователей. И вот он остался в пустоте, робея перед людьми.

Трогателен рассказ Дейссена о том, с какой искательной робостью передал ему Ницше, одиноко бедствующий в Швейцарии, свое «Jenseits», прося не сердиться. Или Ницше, вежливо выслушивающий самоуверенную болтовню Ипполита Тэна (см. переписку Ницше с Тэном). Или Ницше, стыдливо следующий за Гюйо в Биаррице, боясь к нему подойти. Или Ницше, после ряда замечательных исследований, уже больной, снисходительно замеченный господином Брандесом!

Поздняя слава не вскружила голову Ницше; слава Ницше началась как-то вдруг; последние книги его уже никем не раскупались; и вдруг – мода на Ницше, когда, больной, он уже ничего не понимал, больной на террасе веймарской виллы.

И Кант, и Гёте, и Шопенгауэр, и Вагнер создали гениальные творения. Ницше воссоздал новую породу гения, которую не видывала еще европейская цивилизация.

Вот почему своей личностью он открывает новую эру.

Анализируя произведения Ницше, мы усматриваем в них все черты гения старого типа; но сквозь эти черты, как сквозь маску, в нем просвечивает и еще что-то, неведомое европейцам. Это *«что-то»* и есть загадка, которую он предлагает передовым фалангам европейской культуры. И над нашей культурой образ его растет, как образ крылатого Сфинкса. *Смерть* или *воскресение:* вот пароль Ницше. Его нельзя миновать: он – это мы в будущем, еще не осознавшие себя.

Вот что такое Ницше.

Теософы возводят на степень догмата фантастическую утопию развития человечества: разные расы человечества сменяют друг друга, отлагая свои пласты, так сказать, свою психическую формацию в истории. Так: монгольская раса принадлежит к четвертой расе; европейцы – представители пятой расы: среди них здесь и там начинают появляться представители шестой, грядущей расы, одаренные ясновидением. Любая раса не может переступить ей отмежеванных границ в переживании и опознании жизни. Там, где кончается горизонт постижений одной расы, для другой лишь начало пути к горизонту. В этом смысле каждая последующая раса, включая в себе полноту предшествующих рас, видит над собой новое небо, недоступное зрению умирающей расы. Отдельные личности грядущей расы, преждевременно рожденные в период господства обреченной на вырождение расы, – это дети, заброшенные из будущего в царство стариков. До конца мы не можем понять их в их устремлении. Но они при случае скрывают свой лик маской наших миросозерцаний. И нам, в свою очередь, терминология, заученная назубок, как будто и доступна: произнося слова из их лексикона, мы приспособляем к новым словам содержание нашей ветшающей души. Представители вырождения, мы гримируемся заемными красками не нам посланной молодости. Более того: нас влечет к молодым, потому что от старости мы впадаем в детство.

Теософский символ о смене рас я вовсе не имею стремления догматизировать. Просто учение это вспоминается, когда имеешь дело с личностью Ницше. Нечто воистину небывалое для нашей эпохи светит нам в базельском профессоре классической филологии. При анализе его философии, слога, который он подарил немцам, не откроем того, что с особенной силой пронзает нас в Ницше. Стиль новой души, вот что его характеризует. В прошлое глядит его демонский образ, но то обман: счастливый, как дитя, ясный, он отражается в будущем.

Душа Ницше предугадала грядущую расу; вот почему она нового стиля; вовсе не выражается этот стиль в изощренных прическах и декоративных панно нашего времени, этих красках заемной молодости на морщинистом теле человечества. Наоборот: идеология его вполне разложима. Но идеология для этого иностранца – средство заговорить с нами на нам понятном языке. Что подглядел у нас *иностранец?* Над иностранцем смеются, но к нему и прислушиваются: как-то мы преломились в его глазах? Не преломились ли мы вверх ногами?

Хорошо известные способности входят в душу нашу в разнообразных сочетаниях. Разнообразие сочетаний – если так определим мы индивидуализм Фридриха Ницше, мы ровно ничего не поймем. Ницше переместил душу на новый фундамент; из неизвестной дотоле основы души вывел он всяческое сочетание душевных способностей. Вот почему он вовсе и не индивидуалист в смысле современности. Но, утверждая старые истины, он нов. Как теперь назвать хорошо известные чувства, как назвать *боль,* если *боль* не только *боль,* и *радость* не вовсе *радость, добро* не *добро,* но и *зло* не *зло?* Не произошел ли взрыв в хорошо известном сосуде, именуемом душой? Осколки сосуда изранили тело Ницше; изранят и нас, если мы к нему подойдем.

Говоря о любви к дальнему, о любви к дальним горизонтам нашей души, он диаметрально противоположен тем ницшеанцам, которые довольствуются раскраской всего окружающего нас в заревых тонах.

И если Ницше мог назвать только зарю *золотой,* – писатели стиля модерн наделят золотом что угодно. Ницше – изысканнейший стилист; но свои утонченные определения прилагает он к столь великим событиям внутренней жизни, что изысканность стиля его начинает казаться простотой. Ницше честен, прост в своей изощренности. И только в оперении сказывается в нас родство с Ницше. Мы утыкались райскими перьями, отняв их у того, кто умел летать; на наших перьях не полетишь, назови мы себя хоть птицами в воздухе.

Бренную душу у нас вырывает Ницше для того, чтобы мы превратили ее в колыбель будущего. Для этого измышляет он новое средство: библейское хождение перед Богом превращает в хождение перед собой. В себе опознать основные стремления, т. е. в себе узнать *свое* и себя *своему* подчинить ему нужно. Тут его мораль беспощадная, строгая. И это оттого, что свое вовсе не свое: оно – общее дитя: дитя человечества, в котором идет борьба вырождения с возрождением. Человеческий вид даст новую разновидность – или погибнет. Существо нового человека предощущает Ницше в себе. Он, только он первый из нас подошел к рубежу рождения в нас нового человека и смерти в нас всего родового, человеческого, слишком человеческого: новый человек уже приближается к нам. И горизонт наш уже не тот: и в иных из субъективнейших, по-видимому, переживаний опознаем мы как бы *генерал-бас* всей культуры, а в других – нет: *«то, не то»,* – говорим мы о двух одинаково субъективных переживаниях, хорошо зная, что одно из них действительно субъективно, а другое лишь носит маску субъективности, ибо оно объективно в своей индивидуальности. Об этом впервые заговорил Ницше: заря, душа, земля, небо – не все ли равно, как называет Ницше свою дорогую тайну? В нем, как в фокусе, сосредоточено все вещее, что когда-либо входило в душу человека ужасом и восторгом, нежностью и яростью, бурей и тишиной, ясным небом и душной тучей. До Ницше непереступаемая бездна отделяла древнеарийских титанов от новоарийской культуры. Между гениальнейшим лирическим вздохом Гёте (этого самого великого лирика) и раскатом грома какого-нибудь Шанкары и Патанджали – какая пропасть! После Ницше этой пропасти уже нет. *«Заратустра»* – законный преемник гётевской лирики; но и преемник «Веданты» он тоже. Ницше в германской культуре воскресил все, что еще живо для нас в Востоке: смешно теперь соединять Восток с Западом, когда сама личность Ницше воплотила это соединение.

В Ницше переместился фокус душевных деятельностей, а не сами они. Будь он среди себе подобных, быть может, учение о сверхчеловеке заменил бы он учением о норме развития индивидуальностей: был бы универсалистом, а не индивидуалистом. Следует расчленить индивидуализм Ницше в его учении от самого Ницше, столь индивидуального в нашей эпохе, универсального в будущем. Есть личность Ницше. Есть учение Ницше о личности. Оно вытекает из его личности; оно – не теория. Наконец, возникает вопрос о том, чем было для Ницше его учение: провозглашением истины или средством оттолкнуться от ветхого образа современности? Как пользовался Ницше этим средством? Для себя ли пользовался или для *своего?* «Разве я для себя хочу счастья?» – восклицает он.

Все для него – мост и стремление к дальнему. Он приглашает любить страну наших детей; он запрещает смотреть туда, *откуда* мы идем; наша честь в том, чтобы поняли мы, *куда* приближаемся в детях. Но чтобы знать, *куда* идешь, нужно развить в себе свое будущее, т. е. *иметь* его: иметь образ *нового* человека, *новое* имя на камне души. Здесь Ницше – апокалиптик.

Личность, понятая в грубо физиологическом смысле, вовсе не цель развития. Такая личность протянута в род, в законы рода, в то, *откуда* мы идем. Ее автономия есть власть рода: не свобода, а порабощение. Заметьте: до сих пор Ницше своеобразно идет вместе с Кантом; но там, где чисто теоретически утверждает Кант свой практический разум, там практически, как природу, утверждает Ницше свою свободу. *Теория* для него – способ заговорить с современниками; *психология* – тоже способ рассмотреть в себе то, что требуется отсечь. Оба способа помогают ему заговорить с современниками, чтобы призвать их к их будущему, если будущее это у них есть.

«Дам ему белый камень и на нем написанное новое имя, которого никто не знает, кроме того, кто получает», – сказано в Апокалипсисе. Никто лучше Ницше не понял бы смысла этих слов. Вторично родиться звал нас Ницше, и горы – подножие новорожденного. «Новое имя» и назвал Ницше, притом совершенно формально: «сверхчеловек», заимствовав термин из чужой терминологии (у Гёте). *Сверхчеловек* – это наименование. Есть ли наименование еще и личность? Если да, то в символическом смысле. Скорее, имеем мы дело с грезящимся лозунгом, несознанной и, однако, предощущаемой нормой развития; предощущение превращаем мы в цель устремлений. И поскольку цель развития неопределима сознанием, являясь предпосылкой роста самосознания, постольку воля превращает эту цель в творческий инстинкт; инстинкт сохранения вида рисует прообраз предела, который доступен развитию личности; этим пределом является новая разновидность человеческого рода; *сверхчеловек* – художественный образ этой разновидности: он продиктован творческой волей. Созидающая греза противополагается действительности, разлагающей личность. «Сверхчеловек» для Ницше – более реальная греза, нежели реальные условия среды.

Философское credo Ницше слагается из двух элементов, по существу противоположных. В основе его лежит греза художника о нормальном человеке, способном пройти все ступени развития и дать разновидность. В себе осознал Ницше эту грезу как веление инстинкта самосохранения; инстинкту подчинил логическое мышление; подобно Авенариусу, он – философ алогизма. Но глубже Авенариуса понял он невозможность проповеди алогизма в терминах теоретической философии. Вот почему не доказательство, а внушение полагает он в основу своего метода. Вот почему на творчестве, а вовсе не на теории знания базирует он свою систему. Из теоретика превращается в практика. «Мое учение о сверхчеловеке, – как бы говорит он, – внушено мне инстинктом самосохранения, рисующим символ будущего человека; мне остается показать, каков путь осуществления этой грезы». Тут вступает в свои права уже не художественный, но моральный момент его философии: к образам будущего прокладывает он тропу через косность среды; приглашает и нас упражняться гимнастикой творчества, чтобы развить мускулы, способные выковать ценность: тут предлагает Ницше свою реальную телеологию; она состоит из ряда практических, последовательно расположенных советов, напоминающих по форме изречения Лао-Дзы, Будды, Христа, Магомета; советы эти обращены к внутреннему опыту учеников; внешний же опыт – биология, наука, философия – все это для Ницше средства подачи сигналов. Реальная телеология Ницше одинаково противоположна телеологизму Фихте, учению о целесообразности Канта, как и естественнонаучной телеологии. Вот почему творит он не столько логикой, сколько образом.

Художественный символизм есть метод выражения переживаний в образах. Ницше пользуется этим методом: следовательно, он – художник; но посредством образов проповедует он целесообразный отбор переживаний: образы его связаны, как ряд средств, ведущий к цели, продиктованной его жизненным инстинктом: вот почему метод изложения Ницше имеет форму *телеологического символизма.*

*Индивидуализм в преодолении косности среды у Ницше необходимо отличать от индивидуализма нашего «я», свободного от косности.*

*Первого рода индивидуализм есть тактический индивидуализм* (борьба за право личности); *второго рода индивидуализм есть свобода моего «я»* (утвержденные права личности).

Черт абсолютно свободной личности не касается Ницше вовсе; их символизирует он то *в ребенке,* то *в сверхчеловеке.* И мы не знаем, проявляется ли абсолютно свободная личность у Ницше *в индивидуально*-единичных или *индивидуально*-всеобщих нормах. Мы не знаем, индивидуалист или универсалист Ницше в тривиальном смысле этих слов, потому что ходячие представления об индивидуализме не имеют ничего общего с содержанием этого понятия у Ницше. Совершенно независимо от свободы абсолютной личности развертывается боевая платформа Ницше о спасении элементов грядущей свободы в деморализующих условиях современности; боевая платформа Ницше (тактический индивидуализм) до сих пор смешивается с его проповедью свободы личности. Стремление к этой свободе – категорический императив новой морали; первая формула его – отрицание существующих моралей.

«Сверхчеловек» у Ницше не антропологический тип. Сам он неоднократно принимается возражать Дарвину и, тем не менее, пользуется Дарвином: но пользуется, как случайно подобранной на пути хворостиной, чтобы нанести удар подвернувшемуся под ноги схоластику; нанести удар, отшвырнуть, обтерев при этом руки.

«Обидная ясность», – морщится Ницше, упоминая о Джоне Стюарте Милле. В глубине души не мог не питать он подобных же чувств и к Дарвину. Но и *обидными ясностями* дерется он в пылу боя. Все для него, где нужно, – средство, чтобы сбить с ног. Здесь устроить католичеству засаду из Боклей, Миллей, Дарвинов; там пустить под ноги почтенным ученым иезуита.

Сомнительно видеть в биологической личности сверхчеловека; еще сомнительнее, чтобы это была коллективная личность человечества. Скорее это – принцип, слово, логос или норма развития, разрисованная всеми яркими атрибутами личности. Это – икона Ницше. Учение Ницше о личности – ни теория, ни психология; еще менее это – эстетика или наука. Всего более это – мораль, объяснимая в свете теории ценностей – теории символизма.

Ницше драпировался во все, что попадало ему под руки. Как попало, окутывает он свои символы тканью познания. Но если соткать в один плащ разноцветные одеяния Ницше – мы получили бы плащ, сшитый из лоскутов, где каждый лоскут оказался бы догматом, требующим критической проверки. При желании отыскать единство этих догматов пришли бы к жалкой схоластике – не более: но в лицо тому, кто увлекся бы подобным занятием, захохотал бы сам Ницше. Приводить Ницше к идеологии столь же благодарное занятие, как отыскивать смысл великой идеологии Канта в заржавленном пере, которым были написаны последние страницы его «Критики», или в нюхательном табаке, которым мог пользоваться старик. Догматические утверждения Ницше – всегда только известковые отложения на какой-нибудь жемчужине: жемчужиной оказывается тот или иной практический совет, как бороться с вырождением, как вырастить ребенка – новую душу, из которой будет соткано тело сверхчеловека, указание на то, что есть ценность.

Как творить ценности? Вот кипящее стремление Ницше. Как разжечь солнечный свет там, где перед нами лишь груда потухающих углей? Как превратить эти уголья в уголья солнца, расплавить, чтобы, как вино новое, потекли они в жаждущие уста и кровь в вино претворили, пресуществили человека. «Пейте от нее все: вот кровь Моя Нового Завета», – говорит Христос; но только тогда кровью станет вино, когда пьяная счастьем кровь, кровь, в вино претворенная, нам мир преобразит: опьяненные счастьем, мы тогда измерять будем силу своего восторга страданием крестным. Только Христос и Ницше знали всю мощь и величие человека.

«Не выпивает ли душа каплю счастья – золотого вина», – восклицает Заратустра, покрытый пятнами солнечных листьев. Здесь совершается тайна причастия светом. И нет ему слов ответных в нашей культуре; и только из дали времен, из погасающих зорь христианства, что будто леопардовой шкурой укрыли вечереющий эфир, – оттуда, откуда поднимается вздыхающее счастьем дуновение, – будто с детства знакомый, давно забытый голос: «Пейте от нее все: вот кровь Моя Нового Завета».

Не надо обращать внимание на форму символических проповедей; она отражает эпоху. И не в догматах – суть религиозных учений. Ницше можно сравнить с Христом. Оба уловляли сердца людские, голубиную кротость соединили со змеиной мудростью.

Откроем любое место из «Заратустры»: оно будет ни с чем не сравнимо, но что-то в Евангелии ему откликнется. Сходство ли здесь противоположностей, противоположность ли сходства – не знаю. Но вот: белые голуби тучей любви окружают Заратустру, своего нового друга. Этим образом кончается Заратустра. Вспомним: «Заповедь новую даю вам: любите друг друга, как Я возлюбил вас». «Любите ближнего». – «Разве я призываю к ближнему? – говорит Ницше. – Скорее, я советую вам бегство от ближних и любовь к дальним». Но ведь не в буквальном смысле заповедал любить ближних Христос, сказавши: «Я – меч и разделение». Любовь к ближним – это только алкание дальнего в сердцах ближних, соалкание, а не любовь в ближнем близкого, т. е. «мира сего». «Не любите мира сего», т. е. старого мира, ближнего, в его разлагающемся образе: любите его в образе дальнем, хотя бы и казался призрачен этот образ. «Выше, чем любовь к людям, кажется мне любовь к... призракам, – говорит Ницше, – призрак, который скользит над тобой, брат мой, красивее, чем ты... Но ты боишься и бежишь к своему ближнему». Образ Воскресшего, призрачно возникающий среди рыбарей галилейских, не был ли этим стремлением к дальнему в сердцах апостолов? В проповеди Христа и Ницше одинаково поражает нас соединение радости и страдания, любви и жестокости. «Огонь принес Я на землю, Я – меч и разделение». «Подтолкни падающего», – мог бы сказать и тот и другой одинаково и по-разному оформить. Но смысл их не в форме, а в гипнозе переживаний, подстилающих форму.

Оба соединили кровь с вином, тяжесть с легкостью, иго с полетом. «Бремя Мое легко», – заповедал Один. Заратустра, учитель легких танцев, приглашает нас вырастить кручи, чтобы образовались бездны, над которыми можно было бы танцевать. Но отсюда – бремя поднятия на кручи, отсюда – муки рождения легкости. «Создавать – это является все легким освобождением», но «для того чтобы созидающий сам стал ребенком, снова родившимся, для этого он должен спуститься, стать также роженицей и желать болей роженицы». Вот какая легкость – легкость Заратустры: анестезия пробитых гвоздями ладоней – полет головокружительного страдания. Это головокружение в тяжести самоуглубления выразилось у Христа в том, что он ощутил в себе Бога: «Отец во Мне». Но Бог христиан – начало и конец всего. «Не смотрите, откуда вы пришли», – восклицает Ницше; поэтому восстает он на начало всего – старого Бога: преследует его и в его попытках загородить будущее. Но для самого Ницше конец это – сверхчеловек, «сверхчеловек, а не Отец во мне», мог бы он воскликнуть и согласиться: «И я в нем». «Красота сверхчеловека спустилась на меня, как тень. Ах, братья мои! Какое мне дело до богов». Бог умер для Ницше, старый Бог с длинной седой бородой не существует: его убил «сквернейший» человек (как знать, не Вагнер ли, заставивший Вотана проделать тьму неблаговидных проступков?). Старый Бог превратился для Ницше в того ребенка, которого собирается родить его душа. Но Христос, принявший в душу Отца, не превратил ли Он Отца еще и в своего ребенка – духа благодати, исходящего от Отца, Которого Он послал к нам. Себя называет Христос источником благодати, т. е. тем, кто дарит. «Но я тот, кто дарит, – воскликнул и Заратустра, – и чужестранец, и бедняк могут срывать плод с моего дерева».

Один как бы заклинает нас: «Оставайтесь верными небу». – «Оставайтесь верными земле», – заклинает другой и называет душу, это испарение тела, «лазурным колоколом неба». Когда говорит: «Оставайтесь верными земле», не договаривает «и небу». Когда Христос учит верности небу, Он вдруг останавливается, как бы не договаривает, вздыхает: «Многое имел бы Я вам сказать, но не поймете, а вот пошлю вам Духа Утешителя; Он наставит вас на всякую истину». И восхищенное духом христианство создает образ, к недосказанному вздоху Христа: град новый, Иерусалим, спускающийся с неба на землю. «Оставайтесь верными небу»... – «и земле», – утаил во вздохе Христос. «Новой земле», да «новой», – соглашается и Ницше; и оба говорят о мече и разделении.

Оба вкусили вина невыразимых восторгов и крови распятия крестного. Один учил о Себе, что Он – «Сын Божий и человеческий», другой учил о смене душ наших, превращенных Цирцеей прошлого в верблюдов, – о ребенке. Путь освобождения нашего назвал он превращением верблюда (носителя старых скрижалей) в льва, и льва (т. е. сокрушителя скрижалей) в ребенка, которого полюбил Христос: «Если не будете, как дети, не войдете в Царство Небесное»... «и земное», –

не договаривает Он, но договаривает Откровение Иоанна. На остров детей зовет нас с собой Заратустра, омытый лазурью – чего? лазурью моря, лазурью неба, лазурью души? Не все ли равно, потому что земля, душа, небо – все это «мост и стремление к дальнему» – все это одно, как было одно для Христа «Он и Отец». Тут символика Евангелия, если разбить на ней кору мертвого догматизма, крепко срастается с символикой Ницше, совпадая в сокровенной субстанции творческих образов. И то, что утверждается этими символами под глубиной богоборчества, возносит нас на единственный путь, роковой и страшный. «Будете, как боги», – искушал Змей. «Неизвестно, что будем, – вздыхает в священном ужасе св. Иоанн, – знаем, что будем подобны Ему». «Вы – боги», – объявляет нам Ницше и сходит с ума. «Я – бог», – восклицает Кириллов у Достоевского и застреливается. А мы стоим перед роковой, подступающей к сердцу тайной. И она смеется нам в душе, улыбается так грустно, красными полыхает на западе зорями. И там, на горизонте, стоят они, оба царя, оба – мученика, в багрянице и в тернии, – Христос и Ницше: ведут тихий свой разговор.

Отрицая «землю», Христос называет нас «сынами чертога брачного» и идет пировать с мытарями в Кану Галилейскую; и далее: сулит нам воскресение в теле. Отрицая небо, Ницше низводит его на землю. Утверждая небо, Христос возвещает нам, что его, как и землю, истребит огонь. Утверждая землю, вырывает землю Ницше у нас из-под ног. Мы стоим на черте, отделяющей старую землю с ее небом, людьми и богами от... от чего? Этого не сказал Ницше. Расхохотался и замолчал. Говорят, накануне рокового дня своей болезни Ницше много и исступленно смеялся, лег спать, и... Ницше, перестал быть Ницше.

Куда унес он это дикое веселье, куда голубую свою унес он нежность? Он оставил нас перед загадкой, предвестием. В душе своей он унес то, чего никто не уносил.

Ницше стоит особняком не только от Канта, Бетховена, Гёте. Но и Шопенгауэр, Ибсен, Вагнер не имеют с ним ничего общего, хотя их и соединяет подчас родственность философских идей. Но что для Ницше идеология?

Ницше пытаются ассимилировать чуть ли не все философские, эстетические и художественные школы нашего времени. Забавно, что процесс усвоения Ницше в своих расстроенных желудках они выдают за одоление Ницше. Но это преодоление Ницше в области морали и художественного творчества носит скрыто реакционный характер: это – усвоение жаргона без душевного ритма, сопровождающего жаргон. Все повернули назад, все предали Ницше.

И одинаково забытый – не в багряницу, в зарю облеченный, стоит он перед современниками, одинаково противопоставленный гениям прошлого и настоящего. «Свет мой даю вам», – обращается он и к нам. Но мы говорим об «учении Фридриха Ницше» и не видим распятого Диониса в окровавленных клочьях риз. И с нами говорят его ученики – эти «высшие» люди, пришедшие к нему. Глядя на них, он мог бы сказать: «Все эти высшие люди, может быть, они еще пахнут? О, чистый воздух вокруг меня!.. Они еще спят, эти высшие люди, в то время, как «я» бодрствую; *это* не настоящие мои последователи. Не их поджидаю я здесь на своих горах».

Душу Ницше приводит к земле. Душа для него и есть тело, но тело, отряхнувшее пыль вырождения. Потому-то тело и есть душа. И, конечно, она не в совокупности психофизиологических свойств для Ницше. И еще менее понимает он душу спиритуалистически. «Чувство», т. е. эмпирика, и дух суть инструмент и игрушка: за ними лежит еще *«Само»*. Совокупность ощущений есть для Ницше лишь методологическая оболочка как тела, так и души, т. е. пустая форма. Это не *«Само»*. Дух, т. е. совокупность норм, предопределяющих и построяющих бытие мира, не *«Само»*. «Само» – телеснее духа и духовнее бытия.

Из-под ног – бытие, из сознания – дух вырывает у нас Ницше. Мы остаемся банкротами. Так ли? Бытие, как содержание сознания, и дух, как его форма, как чистый субъект, еще не есть «я» для Ницше. «Я» предопределяет и соединяет бытие и познание. Оно их творит. За пределами всех тех методов, с которыми мы подходим к Ницше, индивидуализм Ницше. «Индивидуальность» – самый этот термин употребляет Ницше в символическом, а не в методологическом смысле. Он вкладывает в него нечто совершенно неразложимое в методах науки и теоретической философии. Мы не знаем, был ли еще Ницше индивидуалистом в том смысле слова, который в него вложили мы.

Вообще сложна и запутанна проблема индивидуальности. Она преломляется в методах. Индивидуализм психики, по Гёффдингу, имеет физическое выражение в сумме энергии, которой располагает организм в состоянии зародыша, во время развития, а также в органической форме обнаружения энергии. Такова эмпирическая формула взаимодействия души и тела. Вместе с Вундтом мы должны признать, что сумма физического обнаружения индивидуальности *менее* психического результата этого обнаружения, открывающегося нам в представлении о нем как о нашем «Я». Но, быть может, индивидуальность наша коренится в бессознательном. Но понятие о бессознательном есть понятие о предмете сознания – ни о чем более: так наше «Я» становится величиной мнимой. «Я», как неразложимое единство процессов, за пределами эмпирической психологии. «Я» не есть нечто неподвижное, неизменяемое в пределах психологии. Наше «Я» оживает в процессе деятельности. Нужны новые процессы: процессы творчества. Не всякое творчество созидает себя. Творчество, обращенное на себя, есть творчество ценностей для Ницше. В нем гарантия жизни всего человечества.

Теоретическая философия определяет «я» из противоположения его в «Не Я». Здесь «Я» превращается в субъект, а «Не Я» – в объект. Современная теория познания и внешний, и внутренний опыт объединяет в мире объекта. Субъект оказывается чистой внеопытной нормой, устанавливающей и мир опыта, и методологические формы опытного познания, и категории разума. «Я», как чистый субъект познания, есть неощутимое, бессодержательное и даже немыслимое «Я». Оно – предел мышления. Не таково «Я» у Ницше. Оно соединяет познание с бытием в акте творчества. Бытие и познание есть уже процесс разложения творческой ценности в формах познания и чувственности. Творчество свободно от бытия, как от своей формы; но творчество свободно и от познания, ибо познание – форма творчества. Творчество есть соединение познания с бытием в образе ценности. И это-то творчество ценностей называет Ницше познанием, а себя – *познающим,* философом. Понятие познавания, как и всякое понятие, употребляет Ницше в символическом смысле. Мы уже видели, что в таком же смысле понимает он индивидуальность. Она для него ни лична, ни внелична, ни единична, ни всеобща, потому что категории всеобщего и единичного только методологические формы, а не теоретико-познавательные. Теория познания не дает нам прав говорить о всеобщих и единичных познавательных формах, а о *формах* всеобщего и единичного. Они предопределены нормой долженствования. Эта норма для Ницше лишь след, оставленный творчеством ценностей. Творчество и теория творчества для Ницше должна быть вне вопроса о том, творит ли ценности личность, собрание личностей или сверхличное начало. Иначе ценности попали бы во власть психологии, метафизики или теории знания, тогда как творчество, предопределяя сложнейшие проблемы познания с их ответами на то, что «Я» и «Не Я», уж, конечно, свободно от психологии, замкнутой со всех сторон теоретико-познавательным анализом. Оттого-то психологические доктрины «личности», «индивидуальности», «души» или «тела» – за пределом тех горизонтов, которые признал Ницше своими образами и идеями. (Ведь в душе у него было все новое.) «Душа», «тело», «я», «не я» – но ведь он стоял за чертой, где все это отдельно. «Душа» – это голубой колокол неба: на небе земля, с моим телом и душой. «Ну, конечно, душа – это тело», – сказал бы он. «Тело» – но оно гниет, но его придавил дух, когда из духа создали кандалы; тело – это новая плоть сверхчеловека. Все, что убивает во мне – ребенка, не я, но и я, – мост и стремление к дальнему. Вот что он сделал бы со всеми этими словами к ужасу систематиков, терминологов, методологов и теоретиков. Но Ницше до такой степени практик, что ему нет времени размышлять о том, в свете какой терминологии его воспримут. Он пользуется всеми средствами воздействия, чтобы внушить нам ту или иную ценность, – здесь наукой, здесь метафизикой, там – сладкой, сладкой песнью своей. Он – символист, проповедник новой жизни, а не ученый, не философ, не поэт: хотя все данные только философа, ученого или поэта у него были. Но то, что заставляло его быть Фридрихом Ницше, проповедником новых ценностей, вовсе не было пестрой амальгамой из поэзии, метафизики и науки. Более других подобны ему творцы новых религий. Задача религии: так создать ряды жизненных ценностей, чтобы образы их вросли в образы бытия, преобразуя мир: не только создать в мире мир, но и путем таких-то манипуляций сделать его реальным себе и другим. Пусть наука и философия потом оформят нам созданные ценности, выведут причины, заставившие нас глядеть на мир преображенным взором: не анализ нашего преображения, не естественно-научное изъяснение нам важно, а самый факт постижения себя и мира в нужном блеске. Все это будет потом, а пока творить, творить этот блеск звал нас Ницше, – ведь черная ночь вырождения обступила со всех сторон. Пусть ученый нам скажет впоследствии, что наш организм требует, самосохранения ради, чтобы мы преобразили наш взгляд на жизнь, философ напишет трактат о «власти идей», экономист объяснит нас социальными условиями среды, и трактат о дегенерации в связи с прогенерацией изготовит опытный психиатр. Все это будут, пожалуй, и точные методологические объяснения. Но истина вовсе не в точности: она в ценности. Мы живы цельностью постижения жизни, а не методологическим шкафом с сотнями перегородок. В каждой, пожалуй, найдем жизнь и себя в ней, изъясненных методологически. Множество методологических «Я», методологических цельностей, – ни единой цельности живой. А ежели мы поверим, что жизнь и есть это множество нас самих, отраженных под разными углами, в ужасе воскликнем: но это будет хор методологических голосов, суетливо спорящих друг с другом. Крикнем – и распадемся на правильные квадратики по числу отделений методологического гроба.

Только в творчестве живая жизнь, а не в размышлениях над ней. «Я», – говоришь ты, – и гордишься этим словом, – восклицает Ницше. – Твое тело и его великий разум... не говорят «Я», но делают «Я».

Можно ли говорить: «Учение Ницше о личности», минуя личность самого Ницше? Все учение и весь блеск переживаний ему нужен, чтобы создать себя в нужном и ценном образе. Этот образ в себе предощущает он как новое имя. К нему применимы слова Апокалипсиса: «Побеждающему дам вкушать сокровенную манну; и дам ему белый камень и на нем написанное новое имя, которого никто не знает, кроме того, кто получает» (Иоанн). Пересоздать небо и землю по образу и подобию нового имени – вот что хотел Ницше. Это значит: изменить в себе формы восприятия земли и неба: «И будет новая земля и новое небо». Тут слова его звучат как гремящие трубы ангелов, возвещающих в «Откровении» гибель старых времен, пространств и небес. Но гибель старых богов и ветхого человека возвещает Ницше. «Дальше идти некуда», вот что говорит он.

Кто подобен безумцу сему в его кощунственной дерзости? Факелом своим поджигает мир, одной ногой стоя на тверди лазурной, ибо твердь уже, как стекло, другой попирая землю, красным одетый зари хитоном. Кто подобен безумцу сему? Пришел к горизонту, клянется, что старая земля и старое небо уже миновали в его душе. Кто подобен ему?

Только раз в истории раздавались эти речи, когда поставили перед Каиафой безумца из Назареи. И тогда сказали: «Распни Его». И распяли.

И вот вторично в сердце своем распинаем мы Ницше, когда он склоняется над нами в царственной своей багрянице, шепча: «Как можешь ты обновиться, не сделавшись сперва пеплом?» Склоняется и зовет: «Ты должен совершить набег на небо». Но мы убегаем от Ницше в прошлое, в книги, в науку, в историю – дальше, все дальше. И там встречаем другой образ, все в той же багрянице, и он говорит: «Царствие Божие восхищает силой». Так стоят они – багрянородные сыны человечества, и ведут свой безмолвный разговор: и хотя понимаем поразному мы их слова, противопоставляя друг другу, но с обоих мы совлекли багряницу, обоих распяли в сердце своем.

«Еще один раз хочу я идти к людям: среди них я хочу закатиться; умирая, хочу дать им свой богатый дар». Кто это говорит – Христос? Нет, Фридрих Ницше. «Огонь принес Я на землю: о, как хотел бы Я, чтобы он разгорелся». Это говорит Ницше? Нет, Христос...

После Ницше мы уже больше не можем говорить ни о христианстве, ни о язычестве, ни о безрелигиозной культуре: все объемлет в себе религия творчества жизни... даже ветхих богов. Ницше понял, что человек уже перестает быть человеком, и даже образ бога к нему неприменим; эту страшную тайну носил он в себе и как мог он передать ее словами? Потому-то «Заратустра» его – ряд символов. Символы «не говорят» у Ницше: «они только кивают: глупец, – восклицает он, – кто хочет узнать от них что-либо». А учение его о «морали», о «добре и зле» и о «вечном возвращении» – это легкий покров, наброшенный на страшную тайну: если освободить этот покров учения от противоречий и тактических приемов изложения, за которые не стоит сам Ницше, от «учения», пожалуй, ничего и не останется. *«Учение Фридриха Ницше»* превратится в андерсеновское царское платье: его вовсе не будет.

Останется сам Ницше. И он не учит, он, как и его символы, ничему не учат; но протянутой десницей он показывает на нас, шевелит устами: «Ты *это* знаешь, но ты этого не говоришь» («Заратустра»). Что, что там говорит он?

Но он не говорит: он только кивает нам без слов.

Касаясь личности, подобной Ницше, в его творениях, я прохожу молча мимо самих творений; вот справедливый упрек, предъявленный мне! Надо же показать, в самом деле, структуру его идей, – разобрать идеологию.

И я отказываюсь.

Повторять общие места об индивидуализме, имморализме, аморализме, морализме, а также оживлять в памяти все прочие «измы», указывать на влияние Вагнера и Шопенгауэра, качать головой при упоминании об имени Канта и, наконец, вытаскивать архив по вопросу о ссоре Ницше с Вагнером – все это известно мало-мальски интеллигентному человеку из дешевеньких компиляций, журнальных статей и прочих *«Божьей милостью открытий»*.

Хорошо известна банальная формула философии Ницше, – вернее: *хорошо неизвестна*.

Чтобы иметь исчерпывающее представление хотя бы об основных тезисах его платформы, – нужно года изучать базельского профессора и внешне, и внутренне. Внешне: быть образованным классиком, основательно знать историю древней и новой философии и иметь серьезное представление о греческой и немецкой литературе. Внутренне: но вот для этого-то и нужно знать личность Ницше; или уметь ее живо воссоздать в себе самом (что не так легко, как думают ницшеанцы); или же съездить к тем лицам, с которыми связывала Ницше дружба. Следует также внимательно изучить сочинения Якова Бургхардта, во многом оживившие мысль гениального человека.

А находить в ницшевской идеологии все новые и новые стороны – на это у меня нет бессовестности; это значит: приурочить колоссальное здание, им воздвигнутое, к тому или иному животрепещущему вопросу. Но приурочивать к тому, что полно *трепетанья* и только трепетанья – *не полета,* – приурочивать к современности, в которой все вопросы решаются *трепетом,* это значит: – обрывать орлиные перья для украшения себя.

Отыскать *новое* у самого Ницше вовсе не составит труда: еще и теперь Ницше – неисчерпаемый источник, хотя вся наша эпоха – почерпнутая из него, все еще черпает воду его живую... столь обильно и столь легко, что у нас возникает сомнение: черпая из Ницше, не черпаем ли мы... мимо Ницше?

В каждом его афоризме концентрирован ряд мыслей, ряд переживаний, облеченных в небрежную форму: точно мудрец, путешествующий инкогнито, озадачит наивного попутчика, и тот не знает, имеет ли он дело с безумным, шутом или пророком.

Углубляясь в афоризмы, вы открываете почти в любом из них тернистый идеологический путь. Можно задавать читателю задачи на идеологическое построение, предлагая решить афоризм Ницше. Развертывая смысл афоризма, мы замечаем его двусторонность: в одном направлении растет его логический смысл; вскрываются сначала едва уловимые намеки на те или иные научные эстетические построения, вскрывается защита и критика этих построений; обнаруживается эрудиция Ницше, а также умение, где нужно, спрятать ее в карман; диалектика блещет – диалектика врага диалектики. В другом направлении развертывается пафос, вложенный в любой афоризм; он указывает нам подчас на сокровеннейшие переживания самого Ницше, укрытые легким сарказмом или стремительным парадоксом. Все заковывается в образной форме и подносится нам с пленяющей нас улыбкой тонкого эстета: афоризм становится эмблемой переживания; переживание – эмблемой мысли: и ни тем, и ни другим, но и тем и другим – всем вместе: символом становится у Ницше афоризм.

Потрудитесь теперь составить себе верное представление об этой идеологии; задача трудней, чем думают идеологи Ницше, приучившие нас с трогательной наивностью верить в то, что жиденькое *credo,* приписываемое ими Ницше, – действительно его *credo.* По крайней мере, я это испытал, прочитывая раз в седьмой «Заратустру».

Правильно понятое учение Ницше равняется банальной формуле, определяющей это учение, плюс той же формуле, преломленной сквозь сумму его афоризмов. Таковы чисто формальные затруднения для честного изложения Ницше; если к этому прибавить еще соображение о том, что к любому афоризму Ницше необходимы комментарии, что все комментарии эти могли бы составить десятки томов, а эти томы не написаны вовсе, то... лучше или формально изложить признаки, характеризующие писание Ницше, или вовсе не говорить о нем ничего. Сталкиваясь с Ницше, обыкновенно идут совершенно другим путем: не так его изучают: не слушают его в *«себе самих»;* читая, не читают: обдумывают, куда бы его скорей запихать, в какую бы рубрику отнести его необычное слово; и – рубрика готова: только Ницше в ней вовсе не умещается. Тогда поступают весьма просто и решительно. Обходя и исключая противоречия (весь Ницше извне – противоречие), не стараясь вскрыть основу этих противоречий или вскрывая ее не там, легко и просто *обстругивают* Ницше: и ветвистое дерево его системы глядит на нас, как плоская доска; затем проделывают с *доской* решительно все: или ее выкидывают, или сжигают, или прилаживают к домашним своим потребностям, или же заставляют молиться на деревянный идол; деревянное ницшеанство, деревянная борьба с Ницше – вот что нас встречает на пути, к которому звал Ницше. Так поступают все идеологи, все популяризаторы: *плоская доска* из общих суждений о *свободе личности*, о *предрассудках морали* – вот что нас тут встречает; и эту-то *сухую древесину* навязали широкой публике как заправское ницшеанство!

Методологическая обработка тех или иных *«черт философии»* Ницше – вполне допустима; более того: желательна. Только не следует забывать, что тут мы анализируем Ницше вовсе не для живых потребностей души, а для решения вполне серьезных, почтенных, но академических вопросов; т. е. можно освещать проблему ценностей у Ницше в свете этой проблемы у Маркса, Авенариуса, Риккерта; но нельзя результатами такого сравнения выражать Ницше *«невыразимого»*, молчаливо смеющегося нам.

Все же такая обработка плодотворнее и скромнее, нежели крикливое заявление о сущности идеологии ницшеанства, потому что идеология эта – не идеология вовсе. В первом случае изучаем мы самые клеточки древесины, образующей дерево ницшеанства, и вовсе не убиваем мы дерева; а вот если его обстругать, тогда – прощай, шелестящая крона афоризмов-листьев. Но стругали: будут и впредь стругать.

В свете теории Дарвина, как и в свете позднейших исследований в области классической филологии, в свете учения древнего Патанджали, как и в свете философем современного нам Риккерта, – не рушится дерево ницшеанства, окрашиваясь в закатные, ночные, утренние тона. И теория знания, и теория творчества, и теория происхождения греческих культов только углубляют поверхностно воспринятого Ницше. Касаться этого вопроса в короткой статье при всем желании (слишком много тут можно сказать) я не имею возможности: тут мы в центре вопросов, требующих жертвы многих поколений для решения, – но вопросов, которых нам никогда не избежать.

Я желаю лишь подчеркнуть, что когда речь идет о воззрениях Ницше, то мы имеем дело: 1) с системой символов, захватывающих невыразимую глубину нашей души; 2) с методологическим обоснованием этих символов в той или иной системе знания; такое обоснование возможно, хотя и формально: все же это *«добрая»* ни к чему не обязывающая форма отношения к ницшеанству благороднее, безобиднее хаотической метафизики популяризаторов, мнящих, будто они раскрыли *невыразимое* в Ницше; 3) кроме того, мы сталкиваемся с серией противоречивых миросозерцаний у самого Ницше, если будем развертывать идеологии его афоризмов; 4) наконец, перед нами сводка хорошо известных идей о сверхчеловеке, личности и вечном возвращении, в оправе популяризаторов – т. е. Ницше в деревянном гробу, мы – вокруг, и лектор, или писатель, вполуоборот к нам: «Милостивые государи, учение Ницше в том, что 1) личность – свобода; 2) человечество явит сверхчеловека; 3) все возвращается»... Но первый пункт – многосмысленен и туманен, второй – смесь дурно усвоенного Дарвина с дурно усвоенной экономикой, пункт третий – математический парадокс, основанный на ряде погрешностей... И мы закапываем Ницше, насильно заколоченного в гроб, не подозревая, что живой он – не мертвый...

О, коварный популяризатор!

Я отказываюсь к нему присоединиться: не излагаю философского «credo» Ницше.

Задача моя – остановить внимание на личности Ницше: указать на то, что *«невыразимое»* у Ницше, характеризующее его как *«нового»* человека, словно предопределено всем развитием нашей культуры; что его *«невыразимое»* – не его только, но и *«наше»;* только в эпоху, предшествовавшую появлению Христа, совершалось то, что совершается в глубине нашей души; только эта эпоха может навести нас на верный путь, по которому должны мы идти, чтобы понять Ницше. Храм новой души воздвиг Христос: и история повернула свое колесо; какой-то храм пытался выстроить Ницше, не потому, что хотел, а потому, что верно подслушал совершающееся в чутких душах, где все – обломки рухнувших ценностей.

Ницше первый заговорил о возвратном приближении Вечности – о втором пришествии – кого, чего?.. И сказал больше всех не словами; сказал молчанием, улыбкой – *«ночною песней»* и обручением с Вечностью: только от нее хотел он детей: и потому он хотел – вечных детей; и потому-то боролся с гробовым складом обломков, заваливших нашу душу, – боролся со всем *складом современности.* Не косметические румяна – краски его слов; песня о возможном счастье в лицо предстоящей смерти; но смерть нарядилась в его слова: перед нами косметика ницшеанства; и мы верим, что когда принимаем *его* – его принимаем, когда боремся – *с ним* боремся.

А лик его – все тот же – смеется и плачет, грозит и благословляет, вспыхивает криком и угасает в безмерном страдании: «Илú, илú, ламма савахвани!» Руки раскинутые – распятые руки – благословляют нас. Странен *жест,* с которым, непонятый, прошел он тут – среди нас: с таким жестом висят на кресте, но и возносятся; такой жест создает боль: но благословляет – он же; с ним молятся, им проклинают...

Какой, там, стоит он? – Какой?

Если Христос распят человечеством, не услышавшим призыва к возрождению, – в Ницше распято смертью само человечество, устремленное к будущему: и мы уж не можем вернуться – мы должны идти на распятие – должны: смерть, тихо разлагающая нас, пока мы спим, распинает нас при нашем пробуждении, мстя за долгий сон: и борьба с ней – на кресте; мы должны идти к Голгофе нашей души, потому что только с Голгофы открывается нам окрестность будущего – должны, если вообще мы хотим будущего; и Ницше, сам распятый, зовет нас к нашему долгу: я не знаю более благородного, более страшного, более возвышенного пути, более вещей судьбы. Ницше сам себя распял.

Как знать, может быть, в его кресте возродится другой крест, собиравший вокруг себя народы и теперь... поруганный.

Крест Ницше – в упорстве роста в нем новых переживаний без возможности сказаться им в ветхом образе вырождающегося тела.

С Ницше мы или он без нас?

Нет, мы не с ним.

Мы уже предали его путь: в хорошо известные закоулки свернули мы, гибельные для детей наших. Нам было совестно свертывать с рокового пути; потому описали мы порядочную дугу и оказались у родного очага в халате, в туфлях, со стаканом чая; а хитрую параболу, описанную трусливости ради, назвали мы преодолением Ницше, уверяя себя и других, что Ницше остался у нас за плечами: комфортабельное преодоление!

Вперед зовем мы: надо бы это *вперед* назвать *назад*.

И потому-то в другом *«назад»* – действительное *«вперед»!*

*Маска* и *лицо* встречает нас в Ницше: то *лицо,* то *маска* глядит на нас со страниц его книг; маска – экзотизм; лицо – стремление к дальним ценностям: к вечным ценностям, отошедшим от нас в даль прошлого и будущего. Куда идти – в прошлое или будущее? Но ухождение в прошлое – мнимое ухождение: оно – только предлог стояния на месте; и во имя действительного стремления к возрождению Ницше предает анафеме прошлое, видя в нем уловку *настоящего,* отказавшегося от борьбы со смертью – *настоящего без Голгофы. От настоящего,* именующего себя *прошлым,* – струится для него зараза и разложение: и вот в черной маске мстителя стоит он перед старыми ценностями. Сорвите маску с его слов – не увидите ли вы, что проклятие *старому* часто непонятая любовь: так люди, потерявшие близких, способны казаться равнодушными к тому, над чем сжимается их сердце.

Вся деятельность Ницше разбивается на два периода: декадентский и на период написания «Заратустры». Промежуточным периодом оказывается стремление Ницше опереться на социологические данные. Первый период окрашен влиянием Вагнера и Шопенгауэра: тут у него еще буржуазный склад мысли. Приветствуя пробуждение в культуре «духа музыки», он указывает на Вагнера как на знамение эпохи, как на провозвестника мистерии жизни. И незаметно для себя заслоняет мистерию жизни подмостками сцены: ритм становится у него судорогой. Гостеприимно принимает он смерть под свое покровительство в лице богоподобных мясников «Кольца» – на самом деле актеров, только актеров. Так пробуждение ритма смешивает он с вагнеровской позой – гениальной позой, но – позой. И вырастает для Ницше апофеоз безобразия – Вагнер. Тут осознает он в себе декадента: неспроста же проклял он Вагнера и его напыщенную риторику декадентства. Себя проклял в себе самом. «Ах, этот старый разбойник! – восклицает он по адресу Вагнера. – Он разгадал в музыке средство возбуждать усталые нервы, он этим сделал музыку больной». Возрождение духа музыки Ницше связал сперва с возрождением личности. Симптомом возрождения признал Вагнера, сумевшего, по его словам, «отравить болезнью даже и музыку».

Ницше пришел к музыке, анализируя дионисические культы древности. В истории развития человечества увидел он две силы: силу динамики и статики. Жизненный ритм личности отображается в музыке. Музыка взрывает в нас новые силы, но чрезмерный взрыв может разорвать и нас. И вот является миф – этот предохранительный клапан, закрывающий от нас музыкальную сущность жизни. Смена ритма мифическим образом, построенным и предопределенным ритмом, в истории человечества отображается по Ницше борьбой духа Диониса с Аполлоном. В трагедии образ налагается на ритм. Тут – своего рода приложение алгебры (ритма) к геометрии (мифу). Но образ в трагедии расчленяется: получается система образов, определяемая коллизией.

Образ, принявший в себя ритм, начинает питаться ритмом – размножается; образуется история развития образов. История развития образов – история развития религиозных культов; законы этого развития – законы развития религии; нормы развития впоследствии образуют религиозные догматы; приспособленные к познанию, эти догматы становятся идеями. Когда же идея становится центром общественной кристаллизации, она превращается в идею морали. Итак: творческий образ паразитирует на ритме; познание – на образе, мораль – на познании. У жизненного ритма разводится много паразитов – и он хиреет, а с ним хиреет и личность. Возвращая личность к ее музыкальному корню, Ницше опрокидывает религию, философию и мораль. Ницше верно поставил вопрос; но, решая его при помощи Вагнера, оказавшегося *обманщиком*, он в сущности возрождал *не героя, а актера, не жизнь, а сцену*. Спохватившись, Ницше указывает на три поправки к своей эстетике: 1) *чтобы театр не господствовал над искусством*, 2) *чтобы актер не возвращал художника*, 3) *чтобы музыка не обращалась в искусство лгать*.

И мы, поклонники *«декадента»*, и только *«декадента»* Ницше, просмотревшие его призыв к здоровью, поступаем как раз наоборот: 1) превращаем театр в храм революцией на сцене: взрыв бутафорских огней, 2) падаем ниц пред режиссером, 3) раздираем себе уши лживой музыкой, хорошо еще, если Вагнером или Скрябиным (в чуме есть своя красота); нет, – мы раздираем уши Регерами, Штраусами, Дебюсси, способными симфонию превратить в *кавалерийский марш*. Уши наши достаточно разорваны: кто-то их еще разорвет?

Операционным ножом, случайно подобранным на пути, – биологией, отсекает Ницше себя от себя самого, связанного с передовыми дегенератами своего времени – Шопенгауэром и Вагнером, – и создает «Заратустру». Здесь остается непонятым в наши дни. А из Ницше, декадента, вагнерианца и тайного пессимиста – партнера Шопенгауэра по игре на флейте, вырождающаяся буржуазия всех стран создала себе божка. Мило разделяет он с Вагнером тронное седалище. Воображаю себе тут гримасу живого Ницше. Все это относимо к рубрике: «*Сквернейший человек* в роли Симеона Богоприимца».

Три признака характеризуют для Ницше декадентство: ложная возвышенность, выдуманность и наивничанье. «Будем блуждать над облаками, будем бороться с бесконечным, окружим себя великими символами», – смеется он, и добавляет: *Bum-bum!..* И мы боремся с бесконечным, в спокойном кресле концертного зала: добрые простые, но смышленые люди в наши дни заявляют нам, что они идут *«к последнему кощунству»* (вчера они пописывали в газетах); и на них разевают рты девицы à la Боттичелли (вчера мирно забавлявшиеся танцами) – сплошное *«bum-bum»!* Вместо того чтобы понять проклятие Ницше, точно предвидевшего за 25 лет степень нашей изломанности, мы, с хитрой улыбкой, почтительно выслушиваем проклятие: «великому человеку-де свойственны преувеличения!»...

Так-таки усаживаем Ницше рядом с Вагнером.

«Bum-bum» – вот что мы сделали с Ницше.

Поэтом называем мы Ницше. *«Только глупец; только поэт»*, – язвит Заратустру один волшебник. Мы даже способны взвалить на плечи *плоскую доску – систему Фридриха Ницше*, – чтобы нести ее... в археологический шкаф культуры, в виде священной реликвии. Так спокойнее: а то *бревно* имеет способность бить по голове: *теория* Ницше оказывается *практикой;* вот чего мы боимся, запирая бревно на замок.

Ницше не перечисляет методологий, говоря о личности: *перечислять*, когда пришло время *действовать*, – значит, писать вилами по воде. «Идем, идем! – раздается возглас в *«Заратустре»*. – Пора, крайняя пора».

«Пора, поздно: пора, – соглашаемся и мы, – пора... спать». Гасим свечу, завертываясь теплыми догматами.

Ницше не боролся с догматами в академическом споре: на войне, как на войне – он их обламывал. Только на завоеванной позиции поднимал забрало воина: тут он не доказывает; он говорит нам без слов, улыбается...

«О душа моя, теперь нет души, которая была бы любвеобильнее тебя... Кто мог бы смотреть на твою улыбку и удержаться от слез». «Не говори больше, выздоравливающий, – иди к розам, к пчелам, к стаям голубей!» Кто это говорит: Христос? Нет, Ницше.

И мы умолкнем: не будем говорить *об учении Фр. Ницше*. Где оно? Ведь здесь и сам он молчит: он улыбается, зовет; не доказывает – *показывает:* тут Ницше эзотерик, зовущий нас на оккультный путь; тут его *«йога»,* его практика; он встречает нас громом и молнией; но и входящих в храм Деметры в ночь *Эпоптии* тоже встречал гром; этот гром – гром очистительный. «Хотите ли моей радости?» – спрашивает нас Ницше. И тот, кто *видит* его, *скажет* ему: «Иду за тобой, Равви!» Не напоминает ли тайная вечеря, которую мы начинаем тут с ним, иную вечерю, когда *Иной,* отдавая Себя, говорил: «Пейте от нее все: сия бо есть кровь Моя Нового Завета»... Далее – последнее испытание: ужас Голгофы и светлое воскресение преображенной личности.

У Ницше есть своя Голгофа.

Когда новообращенный говорит, что он нашел в *себе себя,* Ницше ему отвечает: «Так выдержи *себя* в Вечности, если ты – ты». Свою Голгофу индивидуализма, – эту гимнастику упражнений духа, – называет он *«вечным возвращением».*

«Вечное возвращение» – снаружи это детерминистический парадокс. Утверждение бессмертия этой жизни без всякой бутафории «инобытия». Здесь он как бы говорит нам: «Если ты силен духом и выдержишь самого себя, то я тебе открою, что восторг твой с тобой: восторг этой жизни; но только и есть у тебя эта жизнь во веки веков. Ну? Что осталось с твоим восторгом?»

Все повторяется. Сумма всех комбинаций атомов вселенной конечна в бесконечности времен; и если повторится хотя бы одна комбинация, повторятся и все комбинации. Но спереди и сзади – бесконечность; и бесконечно повторялись все комбинации атомов, слагающих жизнь, и в жизни нас; повторялись и мы. Повторялись и повторимся. Миллиарды веков, отделяющих наше повторение, равны нулю; ибо с угасанием сознания угасает для нас и время. Время измеряем мы в сознании. И бесконечное повторение конечных отрезков времени минус течение времени, когда нас нет, создает для нас бессмертие, но бессмертие этой жизни. Мы должны наполнить каждый миг этой жизни вином счастья, если не хотим мы бессмертного несчастья для себя. Учитель легкости, Заратустра, требует от нас радостного согласия на это: в сущности, он надевает на нас багряницу адского пламени и коварно смеется при этом: это «не пламя, а лепестки красных роз». «Как? – мог бы воскликнуть убийца матери и сестры Александр Карр. – Бесконечное число раз я буду стоять над матерью с топором и потом всю жизнь носить с собой ужас раскаяния? Ты еще требуешь от меня и этот ужас превратить в восторг?» «Да, – сурово ответит ему Заратустра-Ницше. – Я этого требую: или не вкусишь ты моего здоровья!» Но «иго мое легко есть», мог бы прибавить он, спрятав улыбку. И от всякого, кто ужаснется тяжестью предложенного искуса, Ницше отвернется, превратясь в сухого, безукоризненно вежливого, безукоризненно чисто одетого профессора классической филологии. В цилиндре, с красным сафьяновым портфелем (так он ходил), пройдет мимо, быть может, на лекцию. Вл. Соловьев не узнал в этой маске великого тайновидца жизни: указывая на *«Ницше в цилиндре»,* он обмолвился презрительным: «сверх-филолог», как обмолвливаемся мы в сущности презрительным «только поэт». И проглядываем его сущность. Но если был у нас хотя один момент безумного увлечения Ницше, когда комната шаталась и, отрываясь от «Заратустры», мы восклицали: «Разве это книга?» – как знать, может быть, в этот момент тень Фридриха Ницше склонялась над нами, шепча дорогие, где-то уж прозвучавшие слова: «Видите, это – я. Вскоре не увидите меня. И потом вновь увидите меня, и радости вашей никто не отымет от вас». Наша эпоха его не видит. Наиболее верные отступились от него. Видим Голгофу смерти: на ней – распятого Фридриха Ницше, сумасшедшего экс-профессора. Но наступит день: лопнут мыльные пузыри quasi-преодолений Ницше современными модернистами. Новые люди останутся перед старым буржуазным болотом... Тогда новые люди увязнут в болоте, которое начинает и теперь уже присасываться к ним. Но, быть может, услышат они пение петела: поймут, что́ предали они вместе с Ницше. В тот час смертельной тоски обернутся к своему учителю. И его с ними не будет.

Но, быть может, услышат они легкое дуновение: «Вновь увидите Меня: и радости вашей никто не отымет от вас». Тогда встанет меж нами Ницше, воскресший: *«Был мертв – и вот жив»*. Далекому будущему протягивал руки, в далеком будущем он воскреснет. И в далеком будущем к именам великих учителей жизни, созидавших религию жизни, человечество присоединит имя Фридриха Ницше.

В сущности, путь, на который нас призывает Ницше, есть *«вечный»* путь, который мы позабыли: путь, которым шел Христос, путь, которым и шли и идут *«радж-йоги»* Индии.

Ницше пришел к *«высшему мистическому сознанию»,* нарисовавшему ему *«образ Нового Человека»*.

В дальнейшем он стал практиком, предложившим в *«Заратустре»* путь к телесному преображению личности; тут соприкоснулся он и с современной теософией, и с тайной доктриной древности.

*«Высшее сознание разовьется сперва,* – говорит Анни Безант, – *а затем уже сформируются телесные органы, необходимые для его проявления»*.

Под этими словами подписался бы Ницше.

*1907*

# ИБСЕН И ДОСТОЕВСКИЙ

## I

Имя Достоевского останется на скрижалях российской словесности. Достоевский – большой художник. Велик ли он, покажет будущее. Мы еще близко стоим к нему. Мы не можем ему указать место в российской словесности. Вчера его закидали бранью. Сегодня имя его окружено согласным хором хвалений. Нельзя не сознаться, что в этом хоре слишком сильны детонирующие голоса. Эти голоса обязывают нас, как истинных почитателей Достоевского, относиться сдержанней ко всем панегирикам, раздающимся в честь русского писателя. Нам хочется предостерегающе заметить, что наряду с талантливыми последователями мы встречаем и жалких выродков, и эти последние с особенным жаром называют Достоевского *своим*. Что-то есть общее у него с вырождением русской литературы. Как бы культ Достоевского не привел нас в пустоту!

У Достоевского не было крыльев орлиных, а быть может – нетопыриные. Достоевский подобно оводу жалил нас в дни безгрозных томлений мертвой полосы русской жизни. И еще неизвестно, были ли целебны язвы, им нанесенные. Во всяком случае он *не более* нужен, чем Ибсен и Ницше, очистительной бурей пронесшиеся на Западе. Эта буря и нас задела. После Ницше праздно противополагать его пути путь Достоевского. Мещанство, трусливость и нечистота, выразившаяся в тяжести слога, – вот отличительные черты Достоевского по сравнению с Ницше. Достоевский слишком *«психолог»*, чтобы не возбуждать брезгливости. Отсюда заключают о глубине Достоевского: он-де брал душу измором. Глубина, построенная на психологии, часто фальшива. Это – ловушка марева, основанная иной раз на размазывании мерзостей; рассеется марево, откроется унылая плоскость духа там, где зияла глубина.

Неимоверная сложность Достоевского, несказанная глубина его образов – наполовину поддельная бездна, нарисованная иной раз прямо на плоскости. Туман неясности создавался на почве путаницы методов отношения к действительности. Этот туман значительно углублял природную глубину таланта Достоевского. Для того чтобы соединить ницшеанский бунт во имя долга с карамазовским бытием – соединить в формах православия и официальной народности, – чтобы решиться на такое *безвкусие*, воистину надо быть великим путаником. То, что напутал он, окончательно запутали его талантливые последователи (Мережковский, Розанов). Над некоторыми их положениями сам черт голову сломит, а не придет ни к какому результату. И вот нам говорят, что наступил конец русской литературы, вместо того чтобы сказать откровенно: Достоевский привел в болото, надо искать иных путей.

Был силен Достоевский. Он вынес до конца бремя собственного безвкусия. Иные из его последователей наложили запрет на русскую литературу, другие изнемогли, обессилели в праздных корчах. До сих пор поклонники Достоевского вследствие непонимания основных черт его творчества должны были молча нести бремя его безвкусия, делать вид, что и нет ничего обременительного. Это *умолчание* продолжалось и тогда, когда имя Достоевского заблистало ярким солнцем. Тогда получилась картина с царским платьем, которого никто не видел, но должен был хвалить, чтобы не уподобиться дураку.

Конец русской литературы, провозглашенный Д. С. Мережковским, – естественное следствие нежелания видеть Достоевского в истинном свете. Пора сказать, что им не исчерпываются судьбы российской словесности.

Достоевский был политиканствующим мистиком. Ужасное соединение! Религия совместима с общественностью в свободном акте синтеза. Тогда религия совпадает с общественностью. Такого совпадения не могло быть в душе у Достоевского, глубоко *не музыкальной*. Вот почему отрицание общественности вылилось у него в самый принцип общественности. Хулиганство и черносотенность окружили имя его ореолом мрачным и жестким *(«жестокий талант»!)*. Вот почему религиозная тайна души его осквернена политиканством.

У Достоевского не было слуха. Вечно он *детонировал* в самом главном. В самом главном у него одни *надрывы*. Все положительное – в обещании. Будь он в царстве детей, он развратил бы их (см. «Сон смешного человека»). Напрасно подходят к нему с формулами самой сложной гармонии, чтобы прилично объяснить его крикливый, болезненный голос. Нет мужества признать, что он всю жизнь брал фальшивые ноты. Искусство есть гармония, и в особенности музыка, которая есть совершеннейшее искусство, благородное.

Преодоление безвкусицы Достоевского возможно двумя путями. Девизы этих путей: 1) вперед к Ницше, 2) назад к Гоголю.

К Гоголю и Пушкину – этим первоистокам русской литературы – должны мы вернуться, чтобы спасти словесность от семян тления и смерти, заложенных в нее инквизиторской рукой Достоевского. Или же на нас лежит обязанность очистить музыкой, вольной и плавной, авгиевы конюшни психологии, оставленной нам в наследство покойным писателем.

Пушкин и Гоголь ходили походкой задумчивой и в зеленых, тихих кущах, и на каменных стогнах Петрограда.

Достоевский семенил дробной походкой петербургского обывателя. И российская словесность засеменила вслед за ним.

Таково обаяние этого таланта. Таков непоправимый ущерб, нанесенный им отечественному искусству.

## II

В душе своей носил Достоевский образ светлой жизни, но пути, ведущие в блаженные места, были неведомы ему. Взоры его были устремлены туда, где ясные лики детей-ангелов являли новый град русский. А вокруг него было хмуро и скучно: в тумане мерзлой осени усмехались огоньки кабачков, да шныряли подозрительные мещане – не то жулики, не то сыщики. На светлый образ будущей жизни легла черная тень жизни развратной, и от этого ангельские лики детей усмехались улыбкою сфинкса (см. «Сон Свидригайлова»).

Равнинную ясность будущего непроизвольно смешивал Достоевский с предстоящей сиротливой равниной русской. Герои его хотели купаться в голубом горном воздухе, но купались... разве только в голубоватом снегу, когда удалая тройка опрокидывала в сугроб кутящих удальцов (Рогожина или Митеньку) – широких натур – ух, каких широких!

Горная ясность требует восхождений, а высоты, величия, горного подъема не было у Достоевского. Подобен он человеку веселому, увеселенному градом счастья, который желает изобразить блаженство *тех мест*, но жесты которого не повинуются законам грации – потому что тело не приобрело гибкости, необходимой для горных подъемов. Видя такую расшатанность счастливого человека, мы опасаемся, как бы слова, поражающие наш слух *веселием вечным*, не были внушены *веселием запойным*. Небесное веселие требует утонченности; оно чуждается нервного дрыганья жестов, издерганных порывов: неустойчивая тонкость горше грубости. Устойчивость создается благородством. Благородство обитает в горах: к нему нужно суметь взобраться. Оно выводит людей, опьяненных веселием вечным, из кабачков и притонов, оно заставляет их стыдливо прятать пьянство души под маской сурового долга. Оно влечет в горы сражаться с туманом и пропастями. И только там, где вечное небо, только там гармонична вольная пляска, веселие вечное, оттуда нисходят к нам люди с очищенной лаской. Ледниковое золото зорь сжигает мерзость ласки, и жизнь наша, вознесенная долгом, ласково улыбается. Чтобы земля стала небом, нужно найти небо; а для этого стоит забыть о земле. Только то мы умеем ценить, к чему возвращаемся из долгой разлуки. Воистину не любят, не знают, не ценят землю призывающие нас к земле, если они не уходили от нее. Нам говорят, что там, под землей, то же небо и что, идя обратным путем, я приду к новому небу. Все это так, если бы не нутряной огонь, опаляющий в центре земли все живое. Нельзя спорить против того, что вообще существуют пути, противоположные небесным, – вопрос: для людей ли предназначены эти пути.

Как будто на практике забывал все это Достоевский, хотя в теории не мог он не знать. Не в теории дело. Кой-что и поглубже знавал Достоевский в теории. Не было у него телесных знаков своего духовного видения. Слишком отвлеченно принимал Достоевский свои прозрения, и потому телесная действительность не была приведена в соприкосновение у него с духом. Отсюда неоткуда было ждать его героям телесного преображения. Видения их вспыхивали в корчах и судорогах душевных болезней. Бытие влекло их в хаос безумия, а долг не мог умалить жгучести их страданий, ибо долга и не было у них. Долг – свое первородство – продал Достоевский Западу за чечевичную похлебку психологии.

В самом деле: нужна решимость, чтобы, вооружившись долгом, медленным восхождением подойти вплотную к восхищающему видению. Легче пьяной ватагой повалить из кабачка на спасение человечества. А герои Достоевского часто так именно и поступали, вместо дома Божия попадали в дом... публичный.

Есть сходство унылой шири беспредметных степей с ширью небесной высоты, раскинутой над нами. Между этими раздольями лежит горная страна долга и восхождений, часто невидимая для взора современного обывателя, и уж конечно не видная обитателям грядущего ясного града. Пусть же равнина изморщинится горбами, и туманы лягут между морщинами смущать нас трудностью пути и всякими страхами. Только тогда, когда мы встанем на вершинах, узнаем, что и горы – обман, и восхождение – призрак, но обман, но призрак необходимый – создание нашей воли, чтобы могли мы вырастить наше благородство, чтобы преодолением препятствий, хотя бы и призрачных, научиться жестам плавного веселья.

В лучших русских людях заложена пророческая способность видеть лучшее будущее рода человеческого. Но в мечтах русские люди забывают о позоре настоящего и, подражая образам грядущего своими неумелыми манипуляциями, напоминают обитателей сумасшедшего дома.

Благородство долга, кующее путь восхождения, есть удел Запада. За этой работой часто забывается цель восхождения, но горные уступы становятся удобными для ночи.

Вот почему мы обязаны (хотя бы на время) забыть волнующего нас, но бесплотного Достоевского, чтобы с благодарностью принять путь, указанный Ибсеном.

## III

Глубокие натуры Достоевский и Ибсен. Кроме того: Достоевский – натура широкая, а Ибсен – высокая.

Ибсена роднит с Достоевским то, что оба – о мировом будущем; один многое видит, но пути не имеет, а потому пьяно шатается без определенного пути, для вида, стыдливости ради, прикрываясь старыми догматами; другой хотя и менее видит, но зато вернее идет, смотря себе под ноги, определяя путь не столько по картинам будущего, сколько по провалам и отвесам, обрамляющим настоящее.

Достоевский – мечтатель-провидец. Ибсен – искусный инженер и механик; *по мере возможности* он приводит в исполнение хотя бы часть гениального, *но пока* беспочвенного плана Достоевского. Ибсен впервые намечает в душе низины и горы и тем дает воздушную перспективу безвоздушным широким плоскостям Достоевского.

Ибсен организует хаос души. Вот почему он дает рельеф и через рельеф он дает пространство, регулируя хаос. Люди, доселе мечтавшие о высоте и никогда не восходившие к солнцу, а разве катавшиеся на тройках вдоль равнин, вдруг начинают деловито строить высокие башни и молча всходить на них. Ибсен, как горный инженер, не упрощает и суживает окружающее, приводя его к определенному, данному построению. Вот почему он ограниченнее Достоевского. Но, быть может, он – менее выскочка, более культурный человек.

Следует помнить, что он кажется ограниченным публике, изловчившейся в различных психологических фокусах, которыми ее угощают различные писатели вроде талантливого Пшибышевского. Часто под тонкостью психологии разумеют тоже ловкое шулерство и передергиванье карт. Боркманы, Сольнесы, Рубеки еще слишком прямолинейны, тяжелы сравнительно с ловкачами из романов Пшибышевского. Но зато герои Ибсена – воистину герои.

Измерение талантов Достоевского и Ибсена возможно при помощи разных масштабов. В то время как глубина Достоевского измеряется степенью широты (всечеловек), глубина Ибсена определима высотой (всходил на башню). Высота и широта, пока они не объединены чем-то высшим и безусловным (Божьим градом), вступают во временное столкновение. Вот почему Ибсен благороднее, но у́же Достоевского; вот почему Достоевский неизменно шире Ибсена, – неизменно шире и низменней. Ибсен – аристократ. Достоевский – мещанин. Герои других современных авторов часто скользят по паркету гостиных или шатаются к любовницам – скользят и шатаются в *ширину,* герои Ибсена – *поднимаются.* Вот откуда их тяжеловесность. Но тяжесть – признак потенциальной энергии. Герои Ибсена сильны тайной силой; их мешковатость пленяет нас, ибо они в нужный момент не покинут дела, не предадут, являя по мере сил свой подвиг горного благородства.

Они всегда на местах и потому готовы ответствовать за себя. Ответственность делает их облеченными властью. Они подобны администраторам и потому сдержанны, скупы на слова и жесты, в противоположность трактирным болтунам Достоевского с незастегнутой, замаранной душой.

Легко критиковать молчание администратора в тот момент, когда от его решения зависит спасение или гибель родины. Мечты, хотя бы и обольстительные, не для него, и он в силу занимаемого поста обречен казаться ограниченней, нежели есть на самом деле. Трудность и сравнительная немота ибсеновских героев – от их ответственности, вокруг них всегда напряженность чистого трагизма. Они гибнут на своих постах; герои Достоевского всегда залиты потоками слов, иногда жалобных; всегда они плачут о собственной гибели.

Следует помнить, что энергия, способная набросать каменные глыбы гранита, предполагает цель этой гигантской работы, хотя бы раз ясно сознанной. И если герои Ибсена тянутся к небу, они видели его, хотя бы потом и забыли, каково оно. Но кто видел небо, тот и град Божий увидит. Ибсен не рисует пред нами картины блаженства; внимание его направлено на то, чтобы *здесь сейчас* нога не скользнула в пропасть. Опасность минуты закрывает солнце туманом, вырастает трудность подвига.

Творчество Ибсена – горный подъем, занавешенный туманом. В ледниках свистит буря, а в пролетах туч видны залитые дождем, покинутые низины, убогие. Герои Ибсена всегда уходят в горы. Это значит – они стремятся к солнцу. Герои Достоевского говорят о солнечном городе так, как будто побывали в нем, и при этом не выходят из комнат. Герои Ибсена твердо гибнут в горах, не разболтав того, о чем иные кричат в дрянненьких трактирах. Счастье волнует их сердца, но, взволнованные, они не забывают о трудностях подвига; они знают, что экстаз не зальет своим пламенем горные пути благородных восхождений.

Герои Ибсена не воспламенены мистикой апокалипсиса. Быть может, они – целомудренней сохранили огонь свой для высот, для себя, для потомства, быть может, они уже пропылали и теперь среди гор улыбаются детским экстазам прошлого, отошедшим вдаль. Мы не видим дна их души, тогда как герои Достоевского всегда *на дне*. Достоевский религиозен; но огонь его религии не идет далее словесных живописаний переживаемого. Эти живописания ловко укрыты ризой христианства. Ловкость, с которой пригонял Достоевский свой анархизм к христианству, создает почву для всевозможных упреков его в мистификации, бессознательных подлогах.

Герои Ибсена целомудренней на слова. Но мы не имеем права сказать, будто апокалиптическая истерика Достоевского им совершенно чужда только потому, что эти последние выбалтывают свою душу в грязненьких трактирах. Мрачны герои Ибсена, но ведь ликование Достоевского оканчивается часто истерикой и эпилепсией. Я не знаю, что ужаснее – холодная готовность умереть, борясь с роком, или мистика бесноватых Карамазовых. Можно установить соотношение между апокалипсисом и трагедией, но не эпилепсией. От всех этих клинических форм мистицизма подымается дурной запах мистификации.

Герои Ибсена тяжелы. Слова их косноязычны. Всегда они говорят о внешних предметах и отношениях. А когда придают этим отношениям символический смысл, это выходит так прямо, так явно. Нигде не порвется у Ибсена внешний мир, но отчего так сильны эти явные, почти воплощенные символы? Почему мы дрожим, когда Боркман берет палку и идет бороться с жизнью? И, наоборот, – не потрясают у Достоевского страшные слова Кириллова: «Бывают ли у вас, Шатов, минуты вечной гармонии?»

У Ибсена колокольня остается всегда колокольней, берется ли она прямо или как символ. Рамки действительности не раздвигаются внешним образом для него. Но прислушайтесь – сколько музыки в простых холодных словах. Пока в душах героев Ибсена происходит преображающая борьба, – в душах, о которых мы ничего не ведаем, они пользуются старыми испытанными средствами жизненного строительства, влагая в них новый трепет возрастающей тайны. В словах и чаяниях герои Ибсена консервативнее, сравнительно с героями Достоевского и мистиками наших дней. Но в делах они – новаторы. Вот почему они скорее теурги, нежели все мы, чающие Града Нового. Ответственность поста делает их безгласными в том, в чем болтливы мы, влачащие за собой тяжелое наследство Достоевского. Но за ними пойдут толпы. Карамазовы, Версиловы знают, что за ними никто не пойдет; это делает их безответственными. Вот почему они умиляются беспочвенности собственных прозрений и плодят невоплотимые тайны на мучение и скорбь честным людям.

Творчество Ибсена не только призыв к ледникам или изображение падений в пропасть, но и наука о горном пути: инженерное искусство строить мосты и взрывать граниты. Пусть забыта цель восхождения. Когда будут изучены средства, цель откроется и разорвется туман блужданий. Уже золотые мечи разрубали туманы, когда Ницше бросался в горы по хорошо проложенным путям ибсеновских героев. Тут мы узнали, какое ослепительное богатство сияет за горным туманом, и ничто не удержит нас больше в низине. Мы знаем: свет есть. С нас достаточно этого знания. Мы можем пока обойтись без широковещательных апокалиптических экстазов, если они преподаются в кабачках или при звуках охрипшей шарманки. Благородное одиночество дает отдых душе, вырванной из тисков кабацкой мистики.

Голос Заратустры зовет теперь нас туда, на могилы Рубека и Бранда, этих суровых борцов освобождения. Много мы слышали обещаний в кабачках, где мистики братались с полицейскими, где участок не раз выдавали за вечность хотя бы в образе *«бани с пауками»*.

Не пора ли нам проститься с такой широтой, подобраться, сузиться и идти по горному пути, где стоит одинокий образ Генрика Ибсена?

*1905*

## О ЦЕЛЕСООБРАЗНОСТИ

Долгое время эмпирическое знание противополагалось метафизике. Сравнительно в недавнее время возродилось философское направление, пытавшееся совместить первоначально противоположные течения мысли. Появилась метафизика, основанная на опыте (Вундт, Фулье) или метафизика опыта (Мах, Авенариус, Оствальд). Особенно интересна попытка Вундта, совместившего в своей System der Philosophie дерзновение и отвагу наиболее смелых метафизиков со строгим объективизмом научного мышления. Здесь я не буду касаться вопроса о том, имеет ли raison d'être подобное философское направление. Я буду исходить из одного чрезвычайно характерного для Вундта вывода, дающего богатую пищу для дальнейших заключений.

Внутренний опыт, по Вундту, состоящий из процессов представления, связан с чувствованиями. Главнейшие формы чувствования возможно охарактеризовать, как чувства удовольствия и неудовольствия, возбуждения и задерживания, напряжения и облегчения. Эти чувства сводились к противоположению между чувствованиями активности и пассивности. Полного своего развития эти чувствования достигают в процессах волевых. Таким образом, они связаны с направлением воли. В них обнаруживается подчас и степень волевой энергии. Возражая против ассоциативной психологии, на эту же точку зрения становится и Челпанов.

Активность и пассивность зависят от нас самих. Это наши собственные объекты, к которым мы приходим путем размышления о нас самих. Они соотносительны. «Стараясь найти для данного нам прежде всего во внутреннем опыте термин, обнимающий различные стороны действительных процессов, мы не можем... обозначать их *ни как представления, ни как активность или пассивность, а только как сочетание того и другого, как состояние активности и пассивности, связанное с представлением. Благодаря этому представление становится некоторым процессом, который мы можем понимать в то же время, как нашу собственную активность и пассивность»* (Система философии).

Характерно, что здесь Вундт подходит вплотную к понятию о безраздельном единстве. Но понятие о безраздельном единстве есть понятие символическое. А между тем предельные понятия необходимо сводимы к нему, если мы хотим избежать мыслить их, как отрицательные понятия. В этом отношении понятие о символе есть понятие запредельное. Вундт уклоняется от образования такого понятия, предпочитая мыслить в понятии о нашем «я» преобладание активных свойств, становящихся пассивными от противодействия некоторого объекта. Это «я» есть хотение. Но понятие о *воле* близко к понятию о символе через понятие *о переживании,* которое ниже будет рассмотрено. Забегая вперед, скажем, что понятия о переживании общее понятия о воле, могущего быть истолкованным многосмысленно и превратно. Метод мотивации через посредствующее понятие о переживании может быть рассмотрен, как метод символический. Но мотивация является, по Вундту, выражением целесообразности.

По Канту, целесообразное объяснение связей между явлениями отправляется от целого, а причинное от единичного. Вундт доказывает обратимость причинности, как скоро мы лишаем ее субстанциальности. Целесообразность есть причинность, рассматриваемая в обратном порядке. Эта обратимость понятия о механической причинности обусловливается тем, что оба члена ее (причина и действие) подводятся под одну категорию. Прогрессивное понятие причинности переходит в регрессивное понятие целесообразности. Понимание сознания лежит вне области психологии, по Джемсу, если мы будем разуметь под этой последней психологию эмпирическую; сознание, по его мнению, всегда выдвигает цели своей деятельности, иначе оно становится мнимым. Прогрессивное и регрессивное трактование могут быть настолько эквиваленты, по Вундту, что причинность может совпасть с целесообразностью. В принципиальных положениях механики мы имеем дело с таким совпадением. *Работа машины есть и цель, и действие.* Телеологическое рассмотрение, по убеждению Вундта, захватывает область духовных процессов. «Силы природы, – говорит он, – средства, которыми ставящий цели рассудок стремится произвести действие». Искусственный механизм лишь потому понимаем, что он является *«продуктом воли, руководимой представлением»*. Цель переходит в мотив. Целевое объяснение, понимаемое таким образом, есть мотивация. *Наша задача указать, что целевое объяснение есть объяснение символическое. Если эмпирическая психология может постулировать трансцендентным понятием души (чистой воли, по Вундту), как окончательным единством духовных процессов, то символ, по-нашему, может рассматриваться в качестве постулата психологии. Символизм потому начинает ряд новых связей между явлениями, не могущий быть ни принятым, ни отвергнутым научной психологией.*

В самом деле, целесообразность предполагает скачок от действия к цели. Действие совершается в формах пространственно-временной действительности. Понятие о цели истекает из нашего внутреннего опыта. Перерыв между таким действием и целью явен. Данное действие мы можем рассматривать как результат естественных причин. Цель, осуществляемая данным действием, есть результат внутреннего опыта. В основании взаимодействия между целью и средствами, т. е. действиями, лежит смешение методов. Такое смешение несовместимо с теоретическими построениями науки и философии. Несостоятельность научно-философских теорий в деле оценки нашего бытия и в то же время необходимость подобной оценки, раз бытие является нам данным в действительности, – все это побуждает нас, в целях полноты миропонимания, перейти за пределы теории в область практического идеала. В основании практического идеала должно лежать поэтому нечто запредельное с точки зрения научно-философских теорий. Если границы научно-философских теорий отожествлять с границами познания, то придется согласиться с Гёффдингом, что мы обречены на создание образных представлений, переступая эти границы. Мы переходим тогда неминуемо к религиозной символике, богатой образами, красками, настроением.

Конечность всякой телеологии является следствием перехода ее за пределы теории. Достижение цели прекращает средства ее осуществления. Мы должны поэтому встречаться с понятием о прекращении всякого действия, раз мы стоим на телеологической точке зрения. В то время как причинная зависимость предполагает непрерывность и бесконечность, а потому и актуальную неопределенность явлений, целесообразность определяется прерывностью и конечностью их.

Понятие о непрерывности является в результате понимания причинности как функциональной зависимости. Научный детерминизм сводит явления к непрерывным функциям. Но в математике мы встречаемся с иным видом функций – прерывных. Функциональную непрерывность Н. Бугаев рассматривает как частный случай прерывности. Прерывность многообразна, она может выражаться и в непрерывности. Область телеологии есть область применения прерывных функций. Область причинности – непрерывных.

Рассматривая математические символы бесконечности, Кантор приходит к двум понятиям бесконечности: к понятию о неопределимой, а потому и неопределенной бесконечности, и к понятию определимой бесконечности. Первая – потенциальна, вторая – актуальна. Потенциальная бесконечность необходимо предполагает актуальную. Отношение между обеими бесконечностями символизуется отношением определенной окружности, определяющей потенциальную бесконечность точек, лежащих внутри ее. Безусловная независимость актуальной бесконечности понимается нами как особого рода конечность. Не имеем ли мы в понятии об актуальной бесконечности непроизвольный подход к понятию запредельному, обнимающему конечность и бесконечность? Понятие о символе таково. Символ конечен неразложимой конечностью. В этом смысле он и прерывен, и актуален. Телеологическая конечность есть особого рода конечность. В этом отношении она до некоторой степени отожествима с актуальной бесконечностью Кантора. Переход от действия к цели необходимо предполагает возможность постижения цели в области действия и, наоборот, постижения в действенном целесообразного. Действующие на нас образы могут быть только образами действительности. Взяв образ действительности в качестве нашего представления о цели, мы должны претворить его в символ. Символ есть типичный образ действительности. Символическая действительность есть такая действительность, к которой должна стремиться действительность, доступная нашему наблюдению. Последняя есть величина переменная. Первая – постоянная.

Став на телеологическую точку зрения, за постоянную в то же время актуальную величину мы должны принять образ духовной действительности. Дух и душа суть актуальные, а не потенциальные бесконечности. Это – символы.

Абсолютное понятие о душе, по Вундту, достигается нисхождением к элементу представления, и тогда мы получаем субстанциальное понятие души. Или же оно низводится к волевой деятельности; получаем актуальное понятие души, как связь духовных процессов. Вундт останавливается на втором, как открывающем доступ к универсальному психологическому прогрессу. Метафизическое понятие о субстанции Вундт превращает в понятие о мировом духе; мы видим отожествление этого понятия Гегелем, как деятельного начала мышления, и Шопенгауэром, как деятельного начала воли. Обе идеи терпят крушение, по его мнению, в виду немыслимости представления без деятельного момента воли и обратно. «Всякий акт представления есть представляющая деятельность, – говорит он, – и нигде не существует покоящегося пребывания представлений». Отсюда он выводит необходимость мыслить хотение и представление, как индивидуальные принципы.

Распадение на субъект и объект есть форма, порядок. Содержание этой формы обнимает представление и волю в безраздельное единство. Если к этому присоединить слова Вундта о представлении, как индивидуальной деятельности, а также мысль о некотором единстве, необходимо лежащем в основе психических процессов и проявляющемся, как наши способности, дающие нам внешние и внутренние термины действительности, *то мы должны наличность наших переживаний считать за ряд таких единств.*

Переживания нам даны как нечто достоверное. Можно сомневаться в производящей причине переживаний, но не в них самих. В переживаемом моменте может преобладать тот или другой элемент наших душевных деятельностей (ум, чувство, воля), но основание этих элементов необходимо коренится в безраздельной целостности переживания.

Итак, понятие о переживании отожествимо с понятием о безраздельной целостности. С этой точки зрения переживание должно быть рассматриваемо, как нечто независимое от гносеологии и эмпирической психологии. Если вышеупомянутые дисциплины превращают наши переживания в призрак, то сами они становятся призраками призрака, тенями тени. Ведь психология, в конце концов, сводима к теории познания, а эта последняя есть чисто философская дисциплина, опирающаяся на процесс представления. Этот же процесс является производным переживания. Если производное переживания – мышление – приводит нас к образованию предельных отрицательных понятий, мы свободно обращаемся к переживанию, как к единственно нам доступной целостности. Переживание с этой точки зрения есть не только целостность, но и единство, простота. Для этой точки зрения не существует причин переживаний. Из этого не следует, чтобы не существовало принципа, управляющего ими. Этот принцип телеологический. Переживание есть средство. Но цель – тоже переживание. Если выше мы характеризировали телеологический принцип, как принцип смешанный, опирающийся на разнородные методы, теперь мы имеем право смотреть на него иными глазами. Вышеизложенный взгляд вытекал из рассмотрения телеологического принципа с точки зрения дисциплин, опирающихся на принцип причинности, обратный телеологическому. Эти дисциплины могли дать только извращенный взгляд на целесообразность. В символическом методе для приведения обоих членов телеологического процесса мы принуждены были приводить их к образам действительности. Такое приведение ставило целесообразность в связь с символизмом, давая ей более центральное истолкование. В настоящем случае мы приводим оба члена телеологического процесса (средство и цель) к переживанию. Но не следует ли заключить отсюда, что символы переживаются и что переживания носят символический характер? Но для этого переживание, объемлющее и представление, и волю, *«представляется»* в переживаемых образах действительности. Символ воплощает переживание в этих образах. Подчиняя переживание телеологическому принципу, мы должны придти к образованию предельного переживания – символа (цели), обусловливающего посредствующие переживания действительности. В образовании предельного переживания мы не впадаем в ту же ошибку, в какую впадаем с образованием понятия о первопричине, когда хотим поставить предел причинной связи явлений; причинность есть ряд бесконечный, непрерывный. Конечность и прерывность – необходимые условия и существеннейшие признаки символизма, вне которого сводится на нет весь смысл телеологического принципа. Символизм с этой стороны является воистину единственным методом практического осуществления человеческого идеала. Окончательный *символ* есть предел такого осуществления. От предельного, всеобщего *символа* следует отличать прообразы-символы, получающиеся от многообразного олицетворения видимостью наших переживаний. Эти прообразы мы можем называть символами; следует отличать их от Единого Символа. В то время как они являют *процесс* воплощения Единого в многообразные черты действительности, в *символе* – окончание этого процесса, полное слияние единства с множественностью. И если причинное объяснение не может нам представить ясную картину этого слияния, мы должны удовлетвориться телеологическим утверждением, что *такое слияние необходимо*. Последовательное воплощение Единого в любом из образов действительности ведет к последовательному возведению этого образа в ряды прообразов. Первоначальный образ становится все более и более отожествимым с окном, сквозь которое начинает просвечивать символ, или с зеркалом, его отражающим. Этот процесс аналогичный объективации знания, можно назвать *символизацией*. Символизация является, так сказать, объективацией переживания.

Для уяснения текучего переживания я должен перейти к переживанию, сменяющему данное. Это новое переживание я могу рассматривать иногда как расширенное и углубленное первоначальное. В таком случае я преодолеваю данное переживание изнутри, возводя его в тип для целого ряда аналогичных переживаний, актуально определяющих этот ряд. В глубине каждого переживания я могу находить элементы, пресуществляющие его. Если оно становится актуально определяющим ряды аналогичных, но не расширенных, не углубленных, потому и не типичных переживаний окружающих меня существ, то в данном мне переживании сливаются переживания окружающих. Данное мне переживание становится не только моим, но и коллективным.

Последовательные стадии пресуществления переживания ведут или к такой же смене символических образов переживания, или *к символизации одного из них*. Различные стадии символизации одного и того же образа относятся друг к другу так, как понятия родовые к своим видовым. Можно поэтому условно говорить о видовых и родовых символах с точки зрения меньшей или большей реализации Единого Символа. Можно также говорить о пространственной и временной символизации.

Безразличен выбор образов для пространственной символизации. Тем не менее этот выбор касается по преимуществу наиболее характерных сфер человеческой деятельности. Такова сфера отношений, направленных к сохранению жизни. Отсюда частая символизация образов отца или матери, жениха или невесты. Наука, отвлекаясь от переживаний, ведет к объективации знаний. Освобождение переживания из-под опеки науки производит впечатление отрицания науки. Так полагают, по крайней мере, фанатики науки. Но отрицать прямой смысл научного познания невозможно. Мы видим, к каким абсурдам приходит Толстой в своем фанатическом отрицании. С одной стороны, перед нами призрачность переживания, с другой – субъективная точка зрения индивидуализма. Все это было справедливо при условии *равнозначности* противополагаемых понятий о субъективном символизме и объективном детерминизме. Но этой равнозначности не существует между индивидуализмом и объективизмом. В индивидуальном переживании субъект и объект познания заключены в нераздельную целостность. Рассматривая эту целостность как нечто субъективное, абсолютно противоположное объективизму, мы производим смешение понятий, ведущее к отожествлению целого с его частью. Кроме того: исходя из понятия об индивидуальном переживании, мы перешли к символизации этих переживаний. Символизация необходимо выводит переживание из сферы рассмотрения его, как чего-то только индивидуального. Благодаря символизации переживание может стать универсальным. Первоначально единоличное, оно становится впоследствии коллективным. Преимущественный выбор одних образов перед другими объясним большим удобством коллективного пользования. Тут мы опять совпадаем с Вундтом, который, первоначально определив хотение и представление индивидуальными принципами, сознается впоследствии, что такое определение не разрешает вопроса об отношении волевых единиц друг к другу. Согласующееся направление этих единиц образует, по его мнению, волю коллективную. Если реальность такой воли определяется интенсивностью действия, то он признает такую волю даже более реальной. Влияние индивидуумов друг на друга обусловливается представлением, через посредство которого индивидуальное хотение переходит в общее. Отсюда он заключает, что взаимное определение индивидуальных волей и порождает это представление. Индивидуальная воля является таким образом не последней волевой единицей, а совокупной волей. Индивидуальность ее – относительная. Для онтологического рассмотрения открывается, по мнению Вундта, *«более глубокое понимание того последовательного обнаружения воли, которое, приводя все к более и более обширным волевым единицам, находит свое выражение в идее единой, обнимающей человечество общевселенской воли»* (Система философии). Индивидуум таким образом является *предъявителем* вселенской воли, в том или другом отношении ограниченной. Универсальное единство достигается таким образом не только коллективным объединением в целях, но и углублением индивидуальной единицы. Истинный универсализм поэтому всегда индивидуален. Но тот же процесс мы наблюдали и при символизации. Индивидуум есть прообраз символа. В образе символа индивидуальное начало сочетается с универсальным в неразрывное, нераздельное, неслиянное двуединство. В одном месте «Системы философии» Вундт указывает на то, что если возможно последовательное проведение идеи о Боге, то мы должны Его мыслить как Мировую Волю. В этом смысле организация идеи человечества есть Богочеловеческая организация; осуществление ее возводит индивидуальное начало к божественному. *«Разве вы не знаете, что мы будем судить ангелов»* (Павел). Отожествляя ангелов с лестницей идей-ангелов (что мы встречаем в религии Зороастра), мы принуждены заключить, что идея человечества в возвышенных религиях стоит над ними. Это предел всех обобщений идеи. В этом смысле Она – *«Честнейшая Херувим и Славнейшая без сравнения Серафим»*. Мы должны признать, что идея человечества не только идея, ступень объективации воли, но сама воля. Мы принуждены сделать последнее обобщение, сочетая метафизическую волю с представлением. Это обобщение произведено Гартманом. Такое обобщение привело его к образованию предельного, отрицательного понятия о бессознательном. Но предельное отрицательное понятие или ничто, или символ. С другой стороны, Вундт, как мы знаем, пытается объединить индивидуальное хотение с индивидуальным представлением в процесс представляющего хотения – процесс, отожествимый с символическим процессом, получающим у нас наглядное применение в символизации. Отсюда ясно, что слияние универсальной воли с представлением есть предел символизации, и в то же время явление символа в человеческом образе. Таковы наши выводы из эмпирической системы Вундта, по справедливости считаемой за наиболее серьезную попытку эмпирической метафизики. Эти выводы схожи с выводами Соловьева из контовской идеи о человечестве.

Выводы позитивной философии заставляют нас рассматривать человечество, как живое единство (le Grand-Être). Поскольку оно есть предмет веры, не подлежа внешнему наблюдению, поскольку оно предмет культа. Соловьев отожествляет этот культ с средневековым культом Мадонны, окончившимся догматом о Непорочном Зачатии Богоматери. «Основатель «Позитивной Философии» понимал под человечеством, – говорит Соловьев, – существо, становящееся абсолютным через всеобщий прогресс... Но Конту... не было ясно, что становящееся во времени абсолютным предполагает абсолютное вечно сущим, иначе самое это «становление»... было бы возникновением чего-то из ничего... Инстинкт, угадывающий Истину, был у Конта, когда он приписал Великому Существу женственный характер. Как стоящее между ограниченным и безусловным, *как причастнее тому и другому,* оно по природе есть начало двойственности ἡ ἀόριστος δυάς пифагорейцев – самое общее онтологическое определение женственности» (Вл. Соловьев).

Тут невольно переходим от понятия о Символе к Образу Его. А раз этот переход совершен, обрываются наши подчас затасканные слова о всеобщем прогрессе и проносится веяние «Жены, облеченной в Солнце».

> Знайте же, Вечная Женственность ныне
> В теле нетленном на землю идет.

Но Ее Образ – окончательный. Ее веяние – веяние конца.

> И голос все тот же звучит в тишине без укора:
> Конец уже близок: желанное сбудется скоро.
>
> *Вл. Соловьев*

Исходя из индивидуализма переживаний, мы перешли к их универсальности. Переживание посредством символизации вырастает из пределов личности. Оно сливает индивидуумы в одно целое. Такая организация переживания есть организация религиозная, и образ Вселенской церкви выражает такую организацию. Вселенская церковь посредством символизации пресуществляет индивидуальное многообразие в образ универсального единства.

Углубление образа для отдельной личности еще не есть условие его углубления для окружающих. Если весь цикл мирового развития может отразиться в последовательном прояснении любого образа для отдельного индивидуума, то условием такого преображения является деятельное развитие самого индивидуума. Глубина понимания в этом отношении вступает во временный конфликт с широтой. Потому вырастает потребность передать последовательную символизацию одного и того же образа выражением соотношения этого образа к другим. Так возникает *символизация второго порядка.* Получаем систему символов, уясняющих нам процесс символизации первоначального образа. Исходный образ в такой системе берется из действительности, конечный образ есть тот же образ, окончательно пресуществленный. Посредствующие образы суть образы, заимствованные из действительности, наглядно изображающие процесс преображения. Таковы системы символов, выражающие внутренний путь. Для деятельного усвоения их необходимо совместно проходить, т. е. сливаться во времени. Туть мы имеем дело с чем-то аналогичным мистической драме, объединенной единством действия. Эта драма объемлет человеческую жизнь. Стоящее в начале и в конце мистического действа – единое, первоначально заслоненное временными отношениями и в конце свободное от них.

Такая система есть религия, претворяющая жизнь в символ. «Alles vergaengliche ist nur ein Gleichnis». Любая черта действительности может стать для нас не только символическим образом, но и *символом*. Восходя от образа к единому символу, мы уже можем нисходить от него к любому образу и все претворить. С этого мгновения вся действительность становится прозрачной. Для созерцания картины природы несущественна ни форма стекла, ни размер его: *ведь мы смотрим сквозь него*. Несуществен и образ символа: чтобы быть восхищенным до созерцания его, необходимо лишь мгновение, развернувшееся в вечность. Так и бывает в экстазе. Раз мы имеем дерзновение и силу для претворения любого момента в вечность, то понятие о времени исчезает, ибо сумма вечностей (т. е. мигов) – вечность. Тут мы подходим к наиболее центральному пониманию символа, который становится для нас ни единством, ни множеством, но тем и другим. Если множественность есть альфа, а единство омега, то и обратно. Тут действенная религия необходимо переходит в Апокалипсис, а пассивная в *ничто*.

Если мы можем разбить жизнь на бесчисленность мигов, то нам доступно с другой стороны превратить миг в вечность. Жизнь, казавшаяся нам хаотическим водопадом мгновений, начинает сиять неподвижно все той же радугой. Пусть теперь возлетают, ниспадают миги – прозрачные брызги водопада – полет водопада все тот же; в мигах мы, или над ними – все та же нам светит лучезарная радуга. Отсутствует ужас хаоса: Его Светлая Дочь простирает на мигах свою седмицветную нетленную ризу и она неподвижно высится, точно Смарагдовые Врата Вечной Жизни.

Если мы углубили жизнь, безразлично, заключаем ли мы ее в мгновения, или возвышаемся над ними – мы в вечности.

Религия необходима. Безразлично, отрицаем ли мы ее, или нет. Если мы устраняем ее, становясь на точку зрения научного позитивизма, она выразится в последовательном проведении нашей позитивности. Недействительно изгнание религии, когда из глубин позитивизма вырастает перед нами религиозное представление о человечестве, как безусловном, всеедином начале. Такое представление неминуемо переходит в культ. Мы должны возвести человечество в Великое Существо, в *«Жену, облеченную в Солнце»*, которую, хоть и пытается проглотить дракон нашей непоследовательности, но которой даны два орлиных крыла, чтобы она улетела от змия. Si nous voulons être positivistes, nous devons poser l'Être.

Культ Вечной Жены вырастает из глубин познания. Он превращает познающих в рыцарей *«Прекрасной Дамы»*. Образуется новый рыцарский орден, не только верящий в утренность своей звезды, но и познающий Ее.

*1905*

## СВЯЩЕННЫЕ ЦВЕТА

*«Бог есть свет и нет в Нем никакой тьмы».* Свет отличается от цвета полнотою заключенных в него цветов. Цвет есть свет, в том или другом отношении ограниченный тьмою. Отсюда феноменальность цвета. Бог является нам: 1) как существо безусловное, 2) как существо бесконечное.

Безусловное над светом. Бесконечное может быть символизовано бесконечностью цветов, заключающихся в луче белого света. Вот почему «Бог есть свет и нет в Нем никакой тьмы». «Увидел я, – говорит пророк Даниил, – что поставлены были престолы и возсел Ветхий днями: одеяние на нем было как снег»... Мы существа, созданные по образу и подобию Бога, в глубочайшем начале нашего бытия обращены к свету. Вот почему окончательная противоположность божественности открывается нам *условно* ограничением цвета до полного его отсутствия. Если белый цвет – символ воплощенной полноты бытия, черный – символ небытия, хаоса: «Посему они (нечестивые) поражены были слепотою... когда, будучи объяты густою тьмою, искали каждый выхода»... Черный цвет феноменально определяет зло как начало, нарушающее полноту бытия, придающее ему призрачность. Воплощение небытия в бытие, придающее последнему призрачность, символизует серый цвет. И поскольку серый цвет создается отношением черного к белому, постольку возможное для нас определение зла заключается в относительной серединности, двусмысленности. Определением черта, как юркого серого проходимца с насморком и с хвостом, как у датской собаки, Мережковский заложил прочный фундамент для теософии цветов, имеющей будущее. К сожалению, сам он, открыв дверь к дальнейшим выводам, даже не заглянул в нее.

Исходя из характера серого цвета, мы постигаем реальное действие зла. Это действие заключается в возведении к сущности отношения без относящихся. Такое отношение – нуль, машина, созданная из вихрей пыли и пепла, крутящаяся неизвестно зачем и почему. Логика этой серединности такова: положим, существует нечто безотносительное; тогда проявление безотносительного совершается особого рода измерением; назовем это измерение глубинным, а противоположное ему плоскостным. Когда для измерения предметов мы восстановляем три координатных оси, то от нас зависит одну из трех осей назвать измерением глубины, а оси, лежащие в плоскости перпендикулярной, суть плоскостные измерения ширины и длины. Можно обратно: измерение глубины назвать измерением ширины. От нас зависит выбор координатных осей. Если безотносительное глубоко сравнительно с относительным, то выбор глубины и плоскости с нашей стороны всегда относителен. Мы уподобляемся точке пересечения координатных осей. Мы – начало координат. Вот почему отсчет с нашей стороны по линиям глубины, ширины и длины произволен. Такая логика расплющивает всякую глубину. Все срывает и уносит... но никуда не уносит, совсем как кантовский ноумен, ограничивающий призрачную действительность, но и сам не-сущий. Мир является ненужной картиной, где все бегут с искаженными, позеленевшими лицами, занавешенные дымом фабричных труб, – бегут, в ненужном порыве вскакивают на конки – ну совсем как в городах. Казалось бы, единственное бегство – в себя. Но «Я» – это единственное спасение – оказывается только черной пропастью, куда вторично врываются пыльные вихри, слагаясь в безобразные, всем нам известные картины. И вот чувствуешь, как вечно проваливаешься – со всеми призраками, призрак со всеми нулями нуль. Но и не проваливаешься, потому что некуда провалиться, когда все равномерно летят, уменьшаясь равномерно. Так что мир приближается к нулю, и уже нуль, – а конки плетутся; за ним бегут эти повитые бледностью нули в шляпах и картузах. Хочется крикнуть: «Очнитесь!.. Что за нескладица?», но криком собираешь толпу зевак, а может быть и городового. Нелепость растет, мстя за попытку проснуться. Вспоминаешь Ницше: *«Пустыня растет: горе тому, в ком таятся пустыни»* – и что-то омерзительное охватывает сердце. Это и есть черт – серая пыль, оседающая на всем.

Только тогда всколыхнется серое марево, гасящее свет, когда из души вырвется крик отчаяния. Он разорвет фантасмагорию. «И заревет на него в тот день как бы рев *разъяренного* моря; и взглянет он на землю; и вот тьма, горе и свет померк в облаках» (Исаия). В этом состоит обман неожиданности; он обнаруживает как бы бездну у ног. Кто скажет, что это действительная бездна, тот отношение примет за сущность. Современные любители созерцания в искусстве всяких бездн – почти все они находятся на этой стадии. Следует помнить, что здесь еще нет никакой бездны. Это – оптический обман. Туча пыли загасила в руках светильник, занавесив непроницаемой стеной вечный свет. Это – черная стена пыли, которая в первый момент кажется пропастью, подобно тому как неосвещенный чулан может казаться бездонно-черной вселенной, когда мрак, не позволяющий разглядеть его пределы, слепит глаза. Не следует бояться бунтующего хаоса. Следует помнить, что он – завеса, искус, который нужно преодолеть. Нужно вступить во мрак, чтобы выйти из него.

Первое сияние, разрезающее мрак, окрашено желто-бурым зловещим налетом пыли. Этот зловещий отблеск хорошо знаком всем пробуждающимся, находящимся между сном и действительностью. Горе тому, кто не рассеет этот зловещий отблеск преодолением хаоса. Он падет, раздавленный призраком. И Лермонтов, не сумевший разобраться в пригрезившемся ему пути, всегда обрывал свои глубокие прозрения.

Хранится пламень неземной
Со дней младенчества во мне.
Но велено ему судьбой,
Как жил, погибнуть в тишине.

Ужас невоплощенных прозрений висел над ним, как занесенная секира палача:

Гляжу на будущность с боязнью,
Гляжу на прошлое с тоской
И, как преступник перед казнью,
Ищу кругом души родной.

И закат, в котором сам же Лермонтов видел священную улыбку, блещет, как жгучее пламя:

Закат горит огнистой полосой,
Любуюсь им безмолвно под окном,
Быть может, завтра он заблещет надо мной,
Безжизненным, холодным мертвецом.

И Лермонтов был обречен на полное непонимание сущности угнетавшего его настроения, которое могло казаться (о, ужас!) позой, благодушным пессимизмом, мировой скорбью, *«поэтической»* грустью, тогда как на всем этом лежит отпечаток священной пророческой тоски.

Но такова участь *«впервые открывающих глаза»*. Они равно далеки и от сна, и от победы.

Слеза по щеке огневая катится,
Она не от сердца идет.
Что в сердце обманутом жизнью хранится,
То в нем навсегда и умрет,

потому что

Не встретит ответа
Средь шума мирского
Из пламя и света
Рожденное слово.

В судьбах отдельных выдающихся личностей, как в камер-обскуре, отражаются судьбы целых эпох, наконец, судьбы всемирно-исторические. Отдельные лица все чаще становятся актерами, разыгрывающими наши будущие трагедии – сначала актерами, а потом, может быть, и деятелями событий. Надетая маска прирастает к лицу. Такие лица часто оказываются точками приложения и пересечения всемирно-исторических сил. Это – окна, через которые дует на нас ветер будущего.

Таким лицом был Лермонтов. В его судьбе узнаешь всем нам грозящие судьбы. Секира, занесенная над ним, грозит всем нам.

Что судьбы вам дряхлеющего мира?
Над вашей головой колеблется секира.
Ну что ж? Из вас один ее увижу я.

Ужас перед *дряхлеющим миром,* над которым занесена секира, напоминает слова о днях, в которых будет *«такая скорбь, какой не было от начала творения»* – о последних днях. Еще ступенью дальше, и образ грядущего Мстителя должен встать перед Лермонтовым. И он встает:

Настанет год, России черный год,
Когда чума от смрадных мертвых тел
Начнет бродить среди печальных сел...
И зарево окрасит волны рек...
В тот день явится мощный человек...
И будет все ужасно, мрачно в нем.

Тут он перекликается с современными поэтами и писателями:

Конец уже близок, нежданное сбудется скоро.

*Вл. Соловьев*

Мне чудится – беда великая близка!
Но близости ее никто еще не слышит...

*Голенищев-Кутузов*

«Грязненькие» трактиры... встречаются во всех романах Достоевского. В них-то и происходят самые важные, отвлеченные и страшные разговоры главных героев его о последних судьбах русской и всемирной истории. И... чувствуешь, что именно пошлость этой... лакейской «смердяковской» обстановки... придает беседам этим их особенный, современный, русский... грозовой и зловещий – как небо перед ударом грома... апокалиптический отблеск» (Мережковский).

Луч вечного света придает здесь, безобидной на взгляд, серединной серости этот ужасный, истинный для нее оттенок. Преодолевая эту стадию, мы приближаемся к другому испытанию – внезапно все окрашивается огненным блеском красного зарева. В физике известно свойство белого луча окрашиваться красным цветом при прохождении сквозь запыленную, непрозрачную среду определенной толщины и плотности. Итак, впечатление *красного* создается отношением белого светоча к серой среде. Относительность, призрачность красного цвета – своего рода теософское открытие. Здесь враг открывается в последней своей нам доступной сущности – в пламенно-красном зареве адского огня. Следует помнить, что это – последний предел относительности – призрак призрака, способный, однако, оказаться реальнее реального, приняв очертания змия: «Вот, большой *красный* дракон с семью головами и десятью рогами, и на головах его семь диадим. Хвост его увлек с неба третью часть звезд» (Откровение).

Это – Марево; это горят остатки пыли, насевшей на человеке; это – в глазах у нас. «Являлися им, – говорится в Премудрости Соломона,— только сами собою горящие костры, полные ужаса, и они, страшась *невидимого призрака,* представляли себе действительность еще худшей».

Любовь на этой стадии окрашена огненным цветом всепожирающей страсти; она полна темных чар и злого, земного огня.

Одинокий к тебе прихожу,
Околдован огнями любви.
Ты гадаешь – меня не зови:
Я и сам уж давно ворожу.
Ворожбой полоненные дни
Я лелею года – не зови.
Только скоро ль погаснут огни
Заколдованной, темной любви.

*Блок*

Такая любовь способна явить образ той, о которой сказано в Откровении: «И я увидел жену, сидящую на багряном звере... И на челе ее написано имя: тайна, Вавилон великий, мать блудницам и мерзостям».

Здесь нельзя оставаться. Здесь сгоришь. Нужно идти вперед. Ведь и слова апостола Петра достаточно ясно говорят, что это – искус: «Возлюбленные! *Огненного искушения,* для *испытания* вам посылаемого, не чуждайтесь, как приключения для вас странного; но, как вы участвуете в Христовых страданиях, радуйтесь». «Если будут грехи ваши как *багряное,* как снег убелю, – говорит пророк Исаия, – если будут *красны,* как пурпур, как волну убелю». «Но в этом огне, в этом пожаре, от которого мир должен загореться и сгореть, остается свежесть галилейских лилий неувядаемых. Какая тайна в благоухании этих белых лилий, в благоухании белой, как лилия, воскресшей Плоти» (Мережковский). От нашей воли зависит собственной кровью погасить пожар, превратить его в багряницу страдания. А то мы сгорим, и ветер помчит серый пепел и будет лепить из них призраков. Молитва до кровавого пота поддержит нас в часы горений, разрушит чары красных ужасов. *«Лучше мне умереть, нежели оставить молитву»*, – говорит пророк Даниил. Только молитвой Даниил угашал жгучесть *«пещи огненной»*.

«И показал он мне Иисуса, великого иерея, – говорит Захария,— и сатану, стоящего по правую руку его, чтобы противодействовать... И сказал Господь сатане: Господь да запретит тебе, сатана, да запретит тебе Господь, избравший Иерусалим. *Не головня ли Он, исторгнутая от огня»*. Здесь Спаситель назван *«головней, исторгнутой из огня»*. Нужно было воплотиться Христу в средоточие борьбы и ужаса, сойти во ад, в *красное,* чтобы, преодолев борьбу, оставить путь для всех свободным. Он победил. Искушение всплыло на поверхность, как огненная река, которая, по словам Даниила, *«выходила и проходила перед ним»*.

В красном цвете сосредоточены ужас огня и тернии страданий. Понятна теософская двойственность красного. Не в силу ли предшествующей страданию стадии горения Сатаниил у богомилов – старший брат Христа? Не потому ли у манихеев два Бога Творца: добрый и злой. Все это не заполнит бездны между добром и злом... Христос останется противопоставленным сатане, как в видении пророка Захарии.

Кровь недаром обагрила Его. В багряницу недаром облекли Его... *Сия чаша есть новый завет* в Его крови, которую Он за нас пролил. Недаром ужасался и тосковал Он, обращая горестный взор свой на дремлющих учеников: «Душа моя скорбит смертельно»... И пот Его, как кровь, орошал землю. «И одели Его в багряницу и, сплетши терновый венец, возложили на Него»... «Был час третий, и распяли его»... «В шестом же часу настала тьма»... «В девятом часу возопил Иисус громким голосом: «Элои, элои! Ламма Савахфани» (от Марка). Крест, воздвигнутый на Голгофе, навсегда разделяет ужас от грядущей радости второго пришествия, когда Он придет с небесными воинствами, облеченными *в висон белый.*

Крест, воздвигнутый на Голгофе, весь покрытый каплями крови, и венец ароматных, нетленных и белых мистических роз! Первые века христианства обагрены кровью. Вершины христианства белы как снег. Историческая эволюция церкви есть процесс *«убеления риз кровью Агнца»*. Для нашей церкви, еще не победившей, но уже предвкушающей сладость победы, характерны все оттенки заревой розовой мечтательности. Розовый цвет соединяет красный с белым. Если теософское определение красного цвета как относительности борьбы между Богом и дьяволом сопоставить с розовым, в котором уже явно выражено преобладание белого светоча человекобожества, то следующая стадия душевного переживания окрашена в розовый цвет.

Приближаясь к безусловному, познаем идеи. Познание идеи животворит. В искусстве идеи – источник наслаждения. Когда они превращаются в знамена, влекущие к целям, искусство соприкасается с религией. Тогда идеи вдвойне животворны. Восхождение к высшим сферам бытия требует внутреннего знания путей. Наш верный проводник – молитва. Она проясняет тусклое стекло, через которое мы видим. Ослепительный блеск идеального после пролитых слез. Молитва – условие, переплавляющее скорбь в радость. Восторг есть радость об идеях. Молитва беспрепятственно проводит в душу идеи.

В молитве вершины искусства соединяются с мистикой. Соединение мистики с искусством есть теургия.

Теургия преображает отношение к идеям. Идеи – проявление божественных начал. В религии Зороастра идеи отожествлены с девятью ангельскими началами. В христианстве девять ангельских чинов. В искусстве идея пассивна. *В религии она влияет.* Созерцание идеи в искусстве освобождает от страдания. Теургическое созидание приобщает любви. Мы начинаем любить явление, видя его идею. Мы начинаем любить мир идеальной любовью. Чувства, по Шопенгауэру, суть деятельности воли. Любовь – глубочайшее чувство: глубочайшая деятельность воли. «Если я роздал все имение мое и отдал тело мое на сожжение, а любви не имею, нет мне в том никакой пользы». Вот что сказал Павел. Разнообразны явления любви. Часто зерно любви затуманено. Часто потерян для нас ее истинный корень.

Если деятельность любви должна быть организована рассудком, то вопрос о степени влияния рассудка на чувство переносит определение любви в область философии. Но гармония между рассудком и чувством не достигается компромиссами между тем и другим. Непосредственное влияние чувства на рассудок, по Канту, является источником заблуждений. Преодоление рассудка и чувства объединением их неизменно расширяет формы познания до самых общих. Мудрость – наиболее широкая ступень познания. Символизм – область ее применения. Всякая любовь отсюда – прообразовательна, символична. Символическая любовь переносит в Вечность точку ее приложения. Воплощение вечности есть теургия. Любовь теургична по существу. Следовательно, в ней мистика. Организация любви религиозна.

Если же истинная любовь заключается в неорганизованном чувстве, новый ряд вопросов имеет место: каково отношение любви к нравственности, к праву, к закону? Некоторые социологи говорят, что нравственность есть оценка интересов. Право, по Соловьеву, есть исторически подвижное определение принудительного равновесия двух нравственных интересов – личной свободы и общего блага. Право сводится к нравственности. Закон же – эта обязательная организация права – подчинен благодати. Благодать – проявление божественной любви. Любовь, отблеск сущности, будучи вне права, нравственности, закона, не должна упразднять ни того, ни другого, ни третьего. Ее существенными признаками для этого должны быть всеобщность и постоянство – Вечность. В теургии воплощение Вечности. Поэтому непосредственное чувство любви должно заключать в себе нечто религиозное. Она идеальна. Идеи могут быть родовые и видовые. Идеи мира и человечества наиболее всеобщи. В видимом мире человек образует высшую ступень объективации из доступных нашему наблюдению. В нем сущность мирового процесса. Идеи мира и человечества условно совпадают для нас. Идею мира можно назвать душой мира. Душа мира, София, по Соловьеву, есть совершенное человечество, вечно заключающееся в божественном существе Христа. Тут мистическая сущность церкви совмещена с образом вечной женственности, невесты Агнца. Тут Альфа и Омега истинной любви. Отношение Христа к церкви – жениха к невесте – бездонно-мировой символ. Всякую окончательную любовь этот символ высвечивает. Всякая любовь есть символ этого символа. Всякий символ в последней широте явит образ Жениха и Невесты. Звук трубы призывно раздается из *«Нового Иерусалима»*. Вершины всякого символа – о последнем, о конце всего. Окончательная сущность последнего символа откроется там, где будет *«новая* земля и *новое* небо»... Откровение Иоанна оканчивается голосом невесты: «Прииди». Вершины всех форм любви, сближенные общим символом, приготовляют нас к Вечности. То, что начнется здесь, окончится там.

Отблеск религиозной любви падает на брак. В браке, по словам Соловьева, мы имеем образ, освященный словом Божиим, обозначающий союз Христа с Церковью. «Главное значение в браке, – говорит Соловьев, – принадлежит пафосу любви. Свое природное дополнение – женщину человек видит здесь не так, как она является внешнему наблюдению, а прозревает в ее идею, в то, чем она первоначально назначена быть, чем ее от века видел Бог и чем она должна окончательно стать... Она утверждается, как самоцель... как существо, способное к *«обо́жению»* («Оправдание добра»). Пока брак не достиг совершенства, преемственность поколений должна выполнить эту задачу.

«Жажда в созидающем, стрела и стремление к сверхчеловеку; говори, брат мой, таково ли твое стремление к браку» (Ницше).

Постепенное осуществление брака есть задача всемирно-историческая. Его смысл только мистический. Всякое иное отношение к браку формально. Такое отношение есть источник неосуществившихся надежд.

«Пусть я кого-нибудь люблю, любовь не красит жизнь мою», – говорит Лермонтов. Но здесь наибольшее приближение к сущности.

Разочарованность *или даже пресыщенность* любви есть источник вечного искания. Вечная любовь – вот заря во всю долгую ночь.

Ничто не сблизит больше нас.
Ничто мне не отдаст покой.
И сердце шепчет мне подчас:
Я не могу любить другой.

*Лермонтов*

Без мученического венца не засияет вечная звездность любви. Только тогда, когда острые шипы разорвут страдающее чело и сброшенный венец пунцовых звезд озарит небо розами, – разбитый о плотину поток оргиазма повысится, мерцая звездным. Память освободит дорогой образ от черт случайного, конечного, углубит его до символа, а душа скажет:

– Я не могу любить другой.

«Нет, не тебя так пылко я люблю», – говорит Лермонтов. Но кого же, кого?

Люблю мечты моей созданье
С глазами, полными лазурного огня.

Вот кого любит Лермонтов.

Если бы Лермонтов до конца сознал взаимодействие между *реальным* созданием мечты *«с глазами, полными лазурного огня»* и его символом, которым становится любимое существо, он сумел бы перейти черту, отделяющую земную любовь от вечной.

Брак и романтическая любовь только тогда принимают надлежащий оттенок, когда являются символами иных, еще не достигнутых, сверхчеловеческих отношений.

«Что лилия между тернами, то возлюбленная моя между девицами». Так говорит в «Песни Песней» Жених Церкви, Невесте своей.

«Что яблонь между лесными деревьями, то возлюбленный мой между юношами» – так отвечает Невеста-Церковь Жениху.

Рассеяны нам угрожавшие искусы, и ласковая заря брезжит розовыми янтарями. И вот ищешь улыбку бледно-матовых жемчугов, зоревых. Утренние звезды так и блещут, впиваясь в кусок зоревого перламутра, – вечные бриллианты небес. Терновый венец весь в крови брошен к ногам. Где-то внизу, вдали, клубясь, догорает *«злое пламя земного огня»*, как говорит Соловьев, догорает, свиваясь в багровые кольца: это красный дракон, побежденный, уползает в безвременье; а еще ниже, где-то в туманных пропастях, глухое рокотанье отступившего хаоса. Пока еще нет полной победы, неожиданный смерч пыли, поднявшись из бездн, еще может замутить свет; тогда всемирный огонь опять подожжет пространства; опять оборвется голос невесты – и опять, и опять понесется в бунтующем хаосе образ великой блудницы на багряном звере. Тернии еще вопьются в чело.

Но вид отхлынувших бурь и зоревая ласка кротко успокаивают бедное сердце.

Образ мистической церкви на границах времен и пространств. Тают пространства. Начало времен сливается с концом. Образуется круг времени – *«кольцо колец – кольцо возврата»*. Оттуда брызжет солнечность. Вот Она явит образ свой; но подымается голос из безвременья: «Ей, гряду скоро».

Христос – воплощенная Вечность – наш полновременный день. Приканчивается символизм, начинается воплощение. Мы должны воплощать Христа, как и Христос воплотился. Второй реальностью реальна наша любовь ко Христу. «Истинно, истинно говорю вам: Я есмь хлеб Жизни... Ядущий Мою Плоть и пиющий Мою Кровь во Мне пребывает и Я в нем». Это и есть *воплощение, теургия,* так что мы, дети, имеем надежду стать такими, как Он. И как в преображении любовью постигаем Его, так во всякую преображенную любовь воплощается Он. Ницшевский *«день великого полудня»*, в который явится сверхчеловек, был и опять будет, вторично возвратится: «Вскоре вы не увидите Меня и опять вскоре увидите Меня... И радости вашей никто не отнимет у вас; и в тот день вы не спросите Меня ни о чем... Сие сказал Я вам, чтобы вы имели во Мне мир. В мире будете иметь скорбь, но мужайтесь: Я победил мир» (Иоанн). «Я вам сказываю, братие: время уже коротко, так что имеющие жен должны быть как неимеющие, и плачущие – как неплачущие... Ибо проходит образ мира сего» (Павел).

Пройти сквозь формы *«мира сего»*, уйти туда, где все безумны во Христе, – вот наш путь. *«Душа проснулась, это неспроста»*, – говорит Метерлинк. Мы на перевале и еще не знаем, куда можно прийти. Конец формам восприятия ведет к иным формам. Мир сей возникает в формах времени и пространства. Перемена этих форм для нашего непрекратившегося сознания изгладит образ *«мира сего»*. Тогда будет новая земля и новое небо. Это и будет концом мира сего. Бесконечная линия причинности, развернутая во времени, с устранением времени обращается в точку. Стоящее в начале и конце – одно. «Я есмь Альфа и Омега, Начало и Конец, Который есть, и был, и грядет, Вседержитель» (Откровение). Кто из нас выйдет за время, тот скажет со Христом: «Я уже не в мире, но они в мире, а я к Тебе иду, Отче святой»... Мы посмотрим на него. И лазурно-ясный взор ничего не укажет. И вот из двух разных миров посмотрим друг на друга. В конце мира полнота утверждения, окончательность образов. И обратно: в периоды пробуждения души образы, встающие перед нами, должны принять окончательные формы. Проснулась душа, и опять заговорили о конце. Мы не знаем, будет ли наш перевал началом конца или прообразом его. Но в первых снежинках, закружившихся над нами, мы прочли священные обеты. В голосе первой вьюги услышали радостный зов: «Возвращается, опять возвращается»... Часто застигнутые в одиноких переулках глубокою полночью, останавливались перед пунцовым огоньком лампадки, моля о том, чтобы вся жизнь озарилась пунцовым. Пунцовый трепет на серебряно-снежной пыли, темно-синее небо с золотом – ясное... И неслись, и неслись грустно-милые сказки вьюги и чей-то голос подымался из безвременья: «Я увижу вас опять, и возрадуется сердце ваше, и радости вашей никто не отнимет у вас... Вы не спросите Меня ни о чем» (Иоанн). Окончательность христианства, новозаветность мысли о конце, неожиданное облегчение и радость, которая неизменно содержится в этой мысли, – вот свет, запавший нам в душу. Откуда нам сие? За что?

Когда разлетятся остатки пыли и блеснет воздушная белизна... и вот сейчас же засквозит голубым. И уже *среди бела дня* мы научимся узнавать нашу радость, взирая на ясно-лазурное грустящее радостью небо. Белое сияние на внецветном фоне мировых бездн сквозит голубым. Таков оптический закон: это бывает всегда, когда *белое* подстилает бесцветная бездна. И вот, глядя в лазурь, мы видим, что невозможный вид бездн мира занавешен воздушно-белой фатой. Только пристальный взор обнаруживает бездну, открывающуюся в прозрачном океане белого воздуха, как подстилающий этот океан фон, как дно – бездонное дно – как бездну. Соединение бездны мира, находящейся там, где нет ни времен, ни условий, с воздушно-белой прозрачностью как с символом идеального человечества – это соединение открывается нам в соединяющем цвете неба – этом символе богочеловечества, двуединства. «Принимая Меня, принимаете Отца... Я в Отце и Отец во Мне», – говорит Христос. Воздушная белизна, сквозящая бездной мира, – вот что такое небо. «Кто познает природу вещей и свою собственную, тот познает, что такое небо, – говорит Конфуций, – потому что оно именно и есть внутренняя сущность».

Исходя из цветных символов, мы в состоянии восстановить образ победившего мир. Пусть этот образ туманен, мы верим, что рассеется туман. Его лицо должно быть бело, как снег. Глаза его – два пролета в небо – удивленно-бездонные, голубые. Как разливающийся мед – восторг святых о небе – его золотые, густые волосы. Но печаль праведников о мире – это налет восковой на лице. Кровавый пурпур – уста его, как тот пурпур, что замыкал линию цветов в круг, как тот пурпур, который огнем истребит миры; уста его – пурпурный огонь. То здесь, то там мы в состоянии подсмотреть на лицах окружающих ту или другую черту святости. То лазурно-бездонные очи удивят нас, и мы остановимся перед ними, как перед пропастями, то снеговой оттенок чела напомнит нам облако, затуманившее лазурь. Блеснет Вечность на детски чистом лице. Блеснет и погаснет, и не узнают грустные дети, *печать какого имени* у них на челе. Зная отблески Вечного, мы верим, что истина не покинет нас, что она – с нами. С нами любовь. Любя, победим. Лучезарность с нами. О, если б, просияв, мы вознеслись. С нами покой. И счастье с нами.

*1903*

## МАСКА

*Посвящено Вячеславу Иванову*

### Ночная душа

Давно не прислушивалось человечество с таким напряжением к звучавшим струнам души. В затаенных мыслях открылись неожиданные уклоны. Обнаружились странные лабиринты переживаний, таящие неведомое. Пути открылись там, где, казалось бы, не могло быть никаких путей. Приблизился какой-то роковой рубеж, за которым или смерть, или победа.

И вот с тайным страхом углубились зоркие в лабиринты переживаний, опасаясь, как бы из глубин не помчался на них бычий лик сумасшедшего минотавра, грозящего с ревом вонзить острые рога в дерзновенного смельчака. Вот уж раздается протяжное стенанье в глубине переходов и земля содрогается от топота бешеных копыт. Еще мгновенье – и храбрец увидит пред собой два огонька, сверлящие темь.

Ночь «хмурая, как зверь стоокий», надвинулась из тайных недр. Когда летит ночная буря,

Тогда густее ночь, как хаос на водах,
Беспамятство, как Атлас, давит – душу.

Наступает «всемирное молчанье», о котором поэт говорит:

Кто без тоски внимал из нас,
Среди всемирного молчанья,
Глухие времени стенанья,
Пророчески-прощальный глас!
Нам мнится: мир осиротелый
Неотразимый рок настиг,
И мы в борьбе с природой целой
Покинуты на нас самих...

Самые чуткие из нас невольно затыкают уши, чтобы не слышать ночных бурь «стенающего» времени – глухого рева тишины, похожего на вопли обезумевшего минотавра в пустынном мраке ночных лабиринтов. Невольно отводишь глаза от глубин к поверхности сознания, хотя и знаешь, что туда придешь неминуемо, что туда страшно идти.

Гладки поверхности сознания, но на горизонте тревога. На горизонте встала туманная башня и глухо прогремела, блеснув огоньком. Кто поможет, кто знает? Но молчат спящие глубоким сном. Дряхлый старец, встревоженный бурным порывом холодного ветра, перевернется с боку на бок, бормочет спросонья: «Все спокойно: усни»... И опять замолчит в блаженном неведенье.

Приближается час, когда

Ночь хмурая, как зверь стоокий,
Глядит из каждого куста,

и безумно тоскуют ночные души испуганных. Проносится холодная буря ревучим, бешеным налетом, взметая прах, да башней высится с горизонта глухонемой, синий Атлас, как беспамятство навалившийся на сушу.

## Маски

Есть существа загадочно-странные. О существовании их не подозревают сонные, потому что для них эти существа такие же люди, как и все, ничем не отличающиеся от других. Но как бескровные призраки, скользят они пред зорким – эти оборотни, надевшие личину. Они все знают. Они все видят. Но они не говорят. Их глаза сквозят бездонными далями и змеятся улыбкой их уста. Их лица – надетые маски. Вглядись, сколько масок показалось среди нас! К поверхностям сознания снова приблизились забытые ужасы, и воскресла маска античной Греции.

Глаза отражают лишь то, на что устремлены. Куда вперили они загадочные очи, если очи эти – разрывы, к которым прижалась бездна. На усмехающих устах, исполненных и страха, полуночный ветр наигрывает одинокие песни свои: вот почему от их слов начинается сквозняк. Есть опять захлебнувшиеся глубиной, но они надели личину сна и молчат о глубоком, чтобы никто не узнал, над чем они повисли.

Из-под личины видимого зияет невидимое. Личина сливает плоскость с глубиной. Вот почему маски отмечены символом: кто-то глубокий заглянул в истончившийся лик их. Мы никогда не скажем, кто на нас смотрит там, под личиной, но нам жутко, когда за нами следят замаскированные.

Говорят, что символ – зерно мифа, а в создании мифа гений сольется с толпой*. По маскам узнаются заговорщики грядущего действа.

Трагическая маска – символ созревающего действа – несказанным видом своим способна превратить созерцателя в изваяние – ужасная, глядящая пустотой, маска Горгоны в ореоле змеиных волос.

Вот почему мы начинаем подозревать, что лица, при всем благообразии способные заразить нас страхом, – личины, из-под которых уставился на нас Медузин ужас.

## Действо

Несказанное безмолвно. Не иссякает потребность общения у познавших глубину несказанного. Наоборот, эта потребность возрастает, потому что мучительно одиночество, когда отовсюду следят за нами зоркие очи безвременья. Хочется вместе *видеть*, вместе встречать глубину. Слово не в силах выразить несказанного: остается музыка. Но музыка – призыв к действу. И поскольку в музыке выражается безусловная основа бытия (воля), постольку она является безусловным знаменьем действа, выражающего бытие.

Несказанное словом может быть сказано действием. Трагическая маска, появившаяся среди нас, зовет нас, познавших, к общему действу. Одинаковость опьянений, устанавливающая круговорот душевных вспышек, вот начало действа. Вихревой круговорот отдельных переживаний, пронизанных друг другом и слитых музыкой в пурпурное дионисическое пламя, возносящее зажженных в сапфирную чашу небес, – не должен ли такой круговорот создать и обряды кругового действа, хороводы, пляски, песни?

Будут дни, и опять на цветущих весенних лугах, средь фиалок и ландышей, под исступленное стенанье вопиющих длинных труб, под хохочущий бубен завертятся при луне обнаженные юноши в тигровых шкурах, увенчанные венками из зеленых листьев, чтобы целомудренной пляской освятить великое действо.

## Фридрих Ницше

Слова – тени переживаний. Углубляя переживание, затрудняем его передачу. В душе остается избыток никому не передаваемых восторгов и страданий.

---

* См. статью Вячеслава Иванова «*Поэт и чернь*».

Как сердцу высказать себя?
Другому как понять тебя?
Поймет ли он, чем ты живешь?
Мысль изреченная есть ложь.
Взрывая, возмутишь ключи:
Питайся ими и молчи!

Искусство перестает удовлетворять. Вместо бездонных образов душа просит бездонной жизни. Художники, поэты, музыканты, – вот те немногие, кому доступно созерцание бездн. А между тем художник, *изображая* бездонное, вместо того, чтобы уйти в бездну, удаляется от нее, отделывается изображением, освобождается для новых созерцаний. Перед ним – круговорот созерцаний, а не круговорот действ. Вот почему художник и не может быть руководителем нашей жизни.

Ищешь *иного руководителя*, молчаливо прошедшего над безднами, окончившего путь отдыхом на том берегу. Сквозь трагический лик его, разорванный в клочки, выступает новый лик, обретенный навеки, – лик ребенка, успокоенного на том берегу, – лик, глядящий на нас с улыбкой мягкой грусти. Ужасные, сияющие черты утонченно прозрачны от радости, нежности, тишины.

Последние годы жизни Ницше тихо молчал. Музыка вызывала улыбку на его измученных устах.

Когда нас постигают тайные ужасы, тайные страхи, никто из окружающих нас не может нам принести утешения. Безумный Ницше, конечно, знал, как подойти в минуту тайной опасности и долгим взором без слов ободрить.

Прозрачно-тонкие, застывшие черты, бело-бледные, то как надежда, то как предостережение, мелькают нам изредка и в толпе. Обернешься – видишь лишь спину да мягкую шляпу на тротуаре. Вот промелькнувший силуэт уже скрылся за поворотом улиц. И не знаешь, пригрезилось ли *все это*, или что-то, действительно, произошло.

Представляю себе где-нибудь на улице изящный застывший силуэт, белое, высоко поднятое лицо с мягкими белокурыми усами, в белом цилиндре, глубокий взор, детский, повитый кошачьей мягкостью, как туманом, в котором могли бы сверкать стрелы тигриной ярости. Представляю себе руку, обтянутую перчаткой, сжимающую красный, сафьянный портфель, – силуэт, как видение, скользящий среди улиц.

Вот на той стороне бегут два студента и почтительно снимают свои шапочки, а он, спохватившись, точно очнувшись от сна, с какой-то вкрадчивой учтивостью приподымает свой белый цилиндр. Один прохожий говорит другому: «Herr professor Nietzsche...».

## Артур Никиш

У Артура Никиша странное лицо. Когда он тихо поднимается на свое место, медленно обводит музыкантов задумчивым взором, осторожно поднимает руку, словно утишая рев еще не грянувших стихий, и потом, вытянувшись, как струна, преображенный, срывает громовые звуки, в которых звучат нам

> Глухие времени стенанья, –
> Пророчески-прощальный глас,

когда изящная белая рука его будто плавает, замирая, будто тает в воздухе – до чего знаменательно это лицо с прищуренными очами! Бледное, бледное, со взбитыми волосами, свисающими над челом, с треугольной, седеющей бородкой – будто уж видел когда-то этот давний лик, когда он вытягивался из сумрачных волн хаоса с грустной усмешкой, предостерегая от лабиринтов ужаса. И вот опять появилось старинное лицо детских снов, знаменуя возврат забытого бреда...

А вот, замирая, вытянул руки и потом стремительно их опустил и застыл, точно оборвал пьяную истерику звуков. И тогда поднялась роковая тема симфонии из старинных лабиринтов.

Вот, как и прежде, помчался с исступленным воплем роковой бычий лик минотавра, разбивающий сердечные надежды.

> ...Густеет ночь, как хаос на водах,
> Беспамятство, как Атлас, давит душу...

## Чародей

Слушая исполнение Гофманом баховских фуг начинаешь понимать, что и музыке доступна аполлоновская отчетливость. Лучше оцениваешь остроумное определение Шлегелем музыки, как *текучей архитектуры*. Слушая Никиша, душа разрывает плотины форм и уносится в хаотическом вихре.

Мне случалось бывать на репетициях Никиша. Я поражался тогда сознательностью, какая проглядывала у него в понимании известных мест симфонии. Спокойно и толково мотивировал он перед оркестром необходимость известного замедления или ускорения темпа, как бы приглашая их свободно и сознательно разделить его взгляды. Я убедился тогда воочию, что образцовая отчетливость, своеобразность понимания, ясность деталей – все это результат долгой и тщательной обдуманности, где так называемому *«нутру»* нет места.

Помню, в C-dur-ной симфонии Шуберта он сознательно выдвигал те места, которые обыкновенно проходят незамеченными. Результаты получились удивительные. Шубертовская симфония предстала, вся углубленная. Формальный рисунок ее стал просвечивать. На фоне его выступали бездонные дали дионисических ужасов.

Но когда все разучено и тысячи ждут от него божественных звуков, тихо выходит на эстраду, осторожно обводит всех чарующим взором, медленно поднимает руку и потом, вытянувшись, как струна, открывает каскад звуков. Искрометное вино вдохновения брыжжет из прищуренных очей его, как заря, как злато-пурпурный огнь.

## Исступленный

Виденья протягиваются над пропастями духа.

Точно кричит исступленный, разбивший о скалу свирель: «Я теперь один! Что пьянишь меня, солнце, винотворец? Я все забыл! Пропасть оскалилась тишиной! Странно мне! Куда я попал? Уже здесь нет никого! Все ушло – кануло!»

Вьются птицы над ним – вопиющие трубы восторга – и кричат, белогрудые. Мировые атомы проливают свет. Свет все затопил! Струи света пробили жадно дышащую грудь. Струи света впились в сердце – золотые стрелы, золотые!

Леопардовая шкура бьется за плечами исступленного. В пляске прижал он терньи к бело-бледному челу. Бело-бледное чело изорвано терньями. Оно источает кровь. И кричит, ликуя: «Меня нет! Меня нет! Моя кровь претворилась в вино! Приходите ко мне, пейте, пейте, терзайте –

– озаренные
светом вечерним, пурпур крови в вино претворяйте – в золотое, закатное пьянство –

– претворяйте, о, вы,
вино-пурпурные!»

Был пьяный счастьем. Но он душу закату открыл, и сошел на него ярко-пурпурный огнь. Се – горящий фитиль благовонных весенних эфиров.

## Похмелье

Проводя рукой по волосам, повертывает Артур Никиш к восторженным толпам свое усталое бледное лицо знакомое, осторожно кланяется и потом тихо уходит с опущенной головой, чтобы вновь вернуться.

## Просвет

Лишь только ненастные птицы, стеная, помчатся и синие толпы Атлантов полезут, как горы, на вас – знайте вы, ночные души, таящие грозу, что вкусите сладость восторга безмерного. Никто не узнает блаженств тех, коль бури и смерти пугается. Себя отдавайте всем ветрам, всем грозам – о, души ночные!

Вот наплывает на вас синий и бурный гигант с золотовинного неба. Вот замахнулся на вас он громобойной скалой. Дымные длани его в вечеровых небесах.

Души ночные, таящие грозы, не бойтесь!

Из нежности шелковой сотканный пара, гигант громобойный дождем золотым изольется. Струйками золота, в зорях сверкая, к морю родимому снова вернется –

– к великому морю,

чей вздох бирюзовый от влаги его оторвал, вознеся в небеса сине-бледным гремящим комком.

*1904*

# ОКНО В БУДУЩЕЕ

## Круговорот

Миллионы столетий летят в пространствах и смывают солнца, и смывают друг друга, как мимолетные волны.

Здесь мир упал на мир. И остывшие планеты опять запылали.

А там сгущается одинокая туманность, чтобы некогда разродиться солнцами и бездну пылающих драгоценностей выбросить к берегу времен. Народы будут воевать с народами среди неизменных неведомых пространств на холодной коре огня, рвущегося из недр сотнями вулканов.

Все потом рассеется. Известное захлебнется неизвестностью, и этот город с домами, дворцами и храмами разлетится, как старинный призрак, уже не раз смущавший тишину Вечности.

Неизвестное сгущало туманности. Китайские мудрецы его называют «Тао». «Тао» сотрясает эфирные складки миров. Из эфирных складок рассыпаются, как разорванные брызги ракет, миллионы искристых образов.

«Тао» всегда мелькает. То летит *оно* бледным жемчугом в лазурном атласе, то срывается с кручи и брызжет в граниты дождем. Мы говорим тогда, что видим идею.

Мы, – существа, возникшие на холодной коре огненного бреда, – мы заплели лучезарную сущность в паутинные ткани понятий. И когда глядит на нас «Тао», раздвигая паутину, мы говорим, что приходит безумие.

Но разве мы не безумны, когда одиноко отдыхаем в старинной неизвестности и все близкое расплывается, как туманность, в мировом.

Не странно ли нам тогда, что вырезы в необъятность мы зовем *окнами*, а блещущий пламенник – *лампой*?

## Символ

Луч света может пронизать ряд призрачных стекол. Он не может распластать на них действительность. Нужно превратить стекло в зеркало, покрыв его амальгамой. Только тогда безмерность мира опрокинется в зеркальной поверхности.

Вот каким должно быть знание, потому что понятие – стекло, а зеркало – это понятие, возведенное к идее.

У каждой вещи есть своя тень. Эта тень идеи – понятие. Но понятие не идея.

Идея может соприкасаться с понятием, как касательная с окружностью, в одной только точке. Это возможность мимолетного касания – источник вечных заблуждений, потому что идею смешивают с понятием. Задача логического процесса мысли – возвести уясняемое понятие к идее как бы передвижением его по окружности до места касания этой окружности с прямой. Данные внешнего опыта совпадают тогда с данными внутреннего. Изумленно *видишь* там, где еще недавно понимал.

Среди равномерно озаренной поверхности мышления образуется пролет, откуда начинает бить световой сноп.

В искусстве мы познаем идеи, возводя образ к символу. Символизм – это метод изображения идей в образах. Искусство не может отрешиться от символизма, который может быть то замаскирован (классическое искусство), то явен (романтизм, неоромантизм). В искусстве всегда есть нечто соединящее. Здесь берется момент, когда раздвигаются складки мировой паутины: *то, что было внешним, перестает им казаться*. Сопоставление предмета или частей его с другим предметом возводит данный предмет *в нечто третье. Это третье* становится отношением, соединяющим многое в одно, т. е. символом. И поскольку в этом отношении сопоставляются относительные (феноменальные) черты предметов, постольку оно вскрывает относительность относительного, направляя этим способом от противного внутреннее зрение к тому, что выступает из-под личины относительности, раз эта личина обнаружена. Вот почему в символизме всякое усложнение отношений полнее обнаружит внутреннее, что выступит из-под сложности. Вот почему средства изобразительности (сравнение, метафора, метонимия и т. д.) являются орудием символизма. Символ – оболочка идеи, оболочка «Тао».

Если понятие может быть возведено к идее, а образ к символу, если символ всегда является оболочкой идеи, то в символизме завязывается узел между вершинами знания и интуиции. Дается начало методу, объединяющему знание с творчеством. Тут обнаруживается, что данные различных методов являются проекцией *одного и того же* на разные плоскости бытия. Открывается возможность искать эзотерический смысл тех или иных внешне-очерченных истин. Из-под формулы Ван дер Ваальса может сквозить нам то, что в лазури лепило облака, что нанизывало эти облака в одно ожерелье и протягивало его по горизонту.

Если символ постигается из отношения двух явлений, соприкоснувшихся в одном, то отношение сущности (музыки) к ее проявлению рождает особый класс символов – трагических. Характером отношения идеи к видимости определяется наше миропонимание: или различие образов уничтожается, погружается в глубину, или сама глубина, воплощаясь в это различие, придает им все большую отчетливость. Здесь коренится неизбежная двойственность отношения к трагическому мифу. «Мы смотрели на драму и проникали ясновидящим взором, – говорит Ницше, – во внутренний мир, волнуемый ее мотивами, и притом нам казалось, что перед нами развертывается не более, как символическая картина. Абсолютная ясность картины не удовлетворяла нас, ибо казалось, что она одновременно что-то скрывает и открывает»... Трагическая маска, глядящая на нас с улыбкой Медузы, возбуждает недоумение. Что глядит на нас из-под нее? Не пустота ли уставилась на нас? Что нам делать, если мы сорвем маску и увидим, что под ней некому прятаться? Какая сила заключена в роковой улыбке Медузы Горгоны, прикованной к щиту неизвестного нам Персея, если эта маска способна иногда превратить нас в ужаснувшиеся каменные изваяния. И, однако, этот ужас призрачен. Не способна ли ослепить нас неожиданно блеснувшая из-под туманных складок жизни лучезарность? Быть может, в следующий момент лучи разобьют огромное черное пятно, призрачно выросшее между нами и светом. На нас уставится белый лик, на нас блеснут молнийные доспехи Персея – нового Аполлона, явленного нам. «Всюду, где бурно вздымаются дионисианские волны, – говорит Ницше, – должен снизойти также и скрытый облаком Аполлон».

Не окажется ли подчас ужасная маска Горгоны, окруженная ореолом змеиных волос, туманным облаком, с которым незаметно пришло к нам лучезарное божество. Вот рассеялось облако. Вот нет его.

Змеевидные полоски серых тучек пролетают, обнажая блеск божественных доспехов.

## Мистерия

Вопрос об отношении дионисовского начала к аполлоновскому впервые у Ницше вырастает во всем своем всемирно-историческом смысле.

Мистерия дала формы для музыкальной драмы. Бездны, ею обнаруживаемые, впоследствии оказались затянутыми паутинною тканью александрийского эклектизма. Теперь мы видели, как из-под этой ткани опять брызнула на нас музыка. Не является ли отсюда мистерия конечным звеном переживаемой эволюции? Раз это так, раз драма переходит в мистерию, актер должен стать священнослужителем, а зритель – участником таинств. Драма переходит в жизнь для ковки из нее священных символов. То, что в момент трагического действия заставляло нас устремлять взоры как бы за миф, для постижения его священного, прообразовательного смысла – это и есть благая весть о новом дне, в который трагическая маска слетит с лица давно ожидаемого божества, грядущего в мир. Ницше, неизменно подчеркивающий следствия, вытекающие из его мысли, молчит здесь, как могила. Слишком хорошо понимал он опасность назвать последний вывод нашей культуры мистерией. Этот вывод поставил бы его в необходимость говорить о религии и притом с совершенно новой, быть может, убийственной для него самого стороны.

Вот почему он искал спасения в музыке, называя музыкальную драму последним звеном, завершающим культуру. Вот почему он поспешил именем Вагнера замкнуть приблизившиеся линии поэзии и музыки, упустив тот факт, что Вагнер только один из пионеров, возвещающих нам о слиянии поэзии с музыкой – слиянии, неизбежно ведущем к мистерии. В дальнейшем приближении к центральному пункту перевала нашей культуры Вагнер Парсифалем ясно дал нам понять, что это за пункт. Он заговорил, правда, еще неумело там, где Ницше откусил бы себе язык; понятно, Вагнер оказался изменником для Ницше. Тогда Ницше делает свой роковой скачок от Вагнера к Бизе, от Шопенгауэра к позитивизму. Этот скачок отразился неизгладимо на всей дальнейшей деятельности Ницше, внося хаос и скепсис туда, где еще не может блеснуть солнце.

Если бы Ницше посмотрел в глаза приблизившемуся будущему, он не мог бы от опер Вагнера ждать чего-либо истинно-трагического. Углубленный до мистерии трагизм неизбежно связан с простотой.

В древности собирались люди для молитв перед статуей бога. Теперь воздвигаются театры с вертящейся сценой. Но истинная молитва отсутствует. Если сущность мистерии религиозна, не в драме и не в опере она должна возникнуть.

## Оленина-д'Альгейм

Когда перед нами она – эта изобразительница глубин духа – когда поет она нам свои песни, мы не смеем сказать, что ее голос не безукоризненный, что он прежде всего невелик.

Мы забываем о качествах ее голоса, потому что она больше, чем певица.

Отношение музыки к поэтическим символам углубляет эти символы. Оленина-д'Альгейм с замечательной выразительностью передает эти углубленные символы. Она оттеняет свое отношение к передаваемым символам бесподобной игрой лица. Поэтический символ, осложненный отношением к нему музыки, преображенной голосом и оттененной мимикой, расширяется безмерно. Идея выпукло выступает из расширенного, углубленного символа. Наконец, умелый подбор символов дает возможность проще выразиться идее.

Вот почему она, берущая столь сложный аккорд на струнах нашей души, переступает черту музыки и поэзии. Мы не можем себе представить искусство, полнее соединяющее поэзию с музыкой, вне драмы и оперы. Но драма и опера сложностью средств, необходимых для их исполнения, ослабляют непосредственно бьющую струю Вечности. Современная драма и опера грозят пасть под бременем осложнившейся художественной техники. Вот почему духовный потенциал, обнаруженный драмой и музыкой, должен перейти на нечто простое, упраздняющее то и другое, чтобы подняться на еще большую высоту. Не должна ли рождающаяся мистерия принять огненную форму песенных пророчеств?

Абсолютное слияние музыки с поэзией возможно только в душе человека. Вот почему соединение музыки с поэзией способно рождать не художественные произведения, а личности, сильные духом. Эти личности должны стать прообразом будущего священства.

Появление Владимира Соловьева, Никиша, Олениной-д'Альгейм знаменательно для нашей культуры. Миновала эпоха гениев и великих мыслителей. На смену им то здесь, то там являются перед нами лица, в которых мы видим пророчественный пафос, которым надлежит в будущем соединить жизнь с мистерией.

Оленина-д'Альгейм развертывает перед нами глубины духа. Как она развертывает эти глубины и что обнаруживает перед нами – на всем этом лежит тень пророчествования о будущем. Вот почему с особенной настойчивостью напрашивается мысль о том, что она сама – звено, соединяющее нас с мистерией.

Наше сознание – тонкая граница между подсознательным и сверхсознательным. Различные отношения между данными психическими сферами придают изменчивость этой границе. Вводя новые комбинации-эмоции в нашу душу посредством развертываемых символов, мы даем новый материал нашим нервам. А поскольку та или иная атмосфера нервных воздействий является почвой для новой перегруппировки материала нашей сознательной деятельности, эта атмосфера способна влиять на изменение границы между сверхсознательным и подсознательным. Мистика, брызжущая из старинных песен в исполнении Олениной-д'Альгейм, может оказаться рычагом, на котором впоследствии люди перевернут всю действительность. Изменяя нашу психику, они в состоянии изменять не только частные элементы сознания, но и общие формы его.

Внешне определяемая, религия является системой последовательно развертываемых символов. Эта внутренняя связность символов отличает религиозное откровение от художественного творчества. С внешней стороны граница между искусством и религией отсутствует. Существует лишь разность в качестве и количестве образов, внутренне связанных. Назначение искусства – выражение идей; углубление же и очищение каждой идеи неизменно расширяет эту идею до мировой. Тут выступает религиозный оттенок всякой идейности в искусстве.

Символ поэтому, углубленный и расширенный аналогично идее, связан с мировым символом. Этот последний – неизменный фон всех символов. Таким символом является отношение Логоса к мировой Душе, как мистическому началу человечества. Вот почему основания символизма всегда религиозны. Вот почему сложность затрагиваемых идей-символов пением Олениной-д'Альгейм накладывает на нее печать религиозного служения.

## Концерт

С крепко подвязанной маской на лице среди озаренных электричеством зал скользит чей-то беспечно-небрежный черный контур. Над бездною скользят дамы, наводя лорнеты и обмахиваясь веерами. Над бездною колышутся фалды сюртуков, застегнутых на все пуговицы. Все без исключения затыкают масками зияющую глубину своих душ, чтобы из пропастей духа не потянуло сквозняком. Когда дует Вечность, эти люди боятся схватить мировую лихорадку.

Кто-то кому-то шепчет: «Талантливая певица»... И только?

Нет, нет, *конечно, не только,* но не спрашивайте ни о чем, не срывайте с души покровов, когда никто не знает, что ему делать с подкравшейся глубиной. Слишком все неожиданно. Как обнаружить карликам порыв титана – великие чувства ужасают, когда приходят без великих дел. Странна она на концертной эстраде, которая, открыв глаза спящим, покидает их вместо того, чтоб вести их к солнцу. Пусть уж подскакивают, пряча душу, те два господина: вот они щелкают пальцами по афише. Вот наклоняют они друг к другу свои лица, точно заговорщики, чтобы обменяться пошлостью. Ведь не поверхность приблизилась к поверхности, а два черных провала глубины, закрытые масками.

Но тише, тише.

Высокая женщина в черном как-то неловко входит на эстраду. В ее силуэте что-то давящее, что-то слишком большое для человека. Ее бы слушать среди пропастей, ее бы видеть в разрывах туч. В резких штрихах ее лица простота сочеталась с последней исключительностью. Вся она – упрощенная, слишком странная. Неопределенные глаза жгут нас непомерным блистаньем, точно она приближалась к звездам сквозь пролеты туманной жизни.

Поет.

О том, что мы забыли, но что нас никогда не забывало, – о заре золотого счастья. И заре той не будет предела, потому что счастью не будет предела. Оно будет бесконечно. Стенания ее, точно плач зимней вьюги о том, как брат убил брата... Из далеких мировых пространств раздается жалоба старого Атласа, в одиночестве поддерживающего мир.

Ich unglückselger Atlas! eine Welt,
Die ganze Welt der Schmerzen muss ich tragen...

Надо помочь старому титану. Зычный Атлас, повитый тучами на горизонте, куда убегаешь ты вместе с горизонтом от нас, чтобы снова плакаться на свое одиночество?

Черные контуры сюртучников, их маски становятся прозрачно-стеклянными. Все утопает в старинном мировом пространстве. Это оно вечно лепит свои грезы и вращает солнцами.

Здесь мир упал на мир. И холодные планеты запылали. Рвутся красные языки огня, точно рыжие волосы, влекомые ветром.

А там сгущается одинокая туманность, чтобы некогда разродиться солнцами – алыми яхонтами, мировыми аметистами и бездну драгоценностей выбросить к берегу времен. Народы будут воевать с народами среди неизменных, неведомых пространств. Все потом рассеется. Известное захлебнется неизвестностью, и этот город с домами, дворцами и храмами разлетится как старинный призрак, уже не раз смущавший тишину Вечности.

То, что казалось прозрачным и сквозило бездной мира, вот оно опять потускнело и ничем не сквозит. Вот стоит она онемевшим порывом. Стройная ель, обезумевшая от горя, так застывает в мольбе.

Но она уходит. Гром рукоплесканий раздается ей вслед. Бесцельны порывы титана у карликов. Великие чувства и малые дела.

Маскарад возобновляется. Платья шелестят. Маска спрашивает маску: «Ну что?» Маска отвечает маске: «Удивительно».

Оживленные речи и слишком резвые жесты. Студент отхлопал ладоши. Подскакивают сюртучники. Развеваются фалды их одежд. –

– Зловещий танец замаскированных над все той же пропастью.

Когда она поет, все сквозит глубиной. Но если хочешь окунуться в эти бездны, неизменно пока разбиваешься о плоскость.

Когда же это кончится?

*1904*

## ФЕНИКС

### Египет

Старческий лик пустыни глядит тысячелетней думой. Самум взвивает и развивает песочные локоны. О том же, все о том же звучат стоустые голоса ветра. Дымный столб песков тяжело взлетает, грозит безводьем, сухостью грозит стране благодатной.

Египет – страна благодатная. Искони здесь идет борьба жизни и смерти. И вечно наплывает Тифон из желтой тучи песочной и взлетает, и взлетает, и летит, и летит столб за столбом, точно стройная пальма. Так бурые пальмовые леса безостановочно несутся на Египет из Сахары, засыпая плодородные поля. Так бьет пустыня в плодородное тело Египта. Египет – мировой барабан, огромный, оповещающий нас о борьбе солнца с тьмою.

Удивительно ли, что много религиозных тайн, скрытых в культуре эллинской, а также и иудейской, имеют корни свои в Египте. Не раз отсюда вылетал Феникс религиозного пожара, снова и снова возрождаясь из пепла истории. Самое учение о воскресающем возрождении имеет в Египте свое глубокое основание.

Как трогательна легенда о чудной птице – орлоподобном Фениксе. Каждые 500 лет прилетает Феникс из Аравии в Илиополь умирать. Феникс – солнечная птица, посвященная Озирису. Феникс – сама душа солнечного бога.

Египет искони стоял па границе между жизнью и смертью. Египет создал примечательные образы, знаменовавшие победу смерти. На границе песков необозримых Египет воздвиг каменное тело исполина Сфинкса. Это – символ звериного прошлого. Это – торжество смерти.

Но и Египет же колыбель молнийных мифов о ясной птице, умирающей и воскресающей в третий день по писанию. Уже дана в символе этом религиозная трагедия страдающего воскресения, лучом будущего озарившая все культуры. Феникс – вечное воскресение – огнем светоносных перьев, точно зарей светящей, попаляя, плавить тяжелое прошлое. Рассеиваются сфинксы, искони залетевшие в священную страну вместе с желтыми тучами песочными.

Искони крылатые сфинксы чертили лазурь Египта, напоминая взвизгнувших в ветре ласточек, режущих воздух остро-пурпурным криком. И не раз-то на них, быть может, устремлял фараон рассеянно взор свой, выходя освежиться на ступени дворца, замышляя, быть может, казнь младенцам еврейским.

## Феникс и Сфинкс

Сфинкс и Феникс – образы борьбы единой. То, что живописует эти образы, есть некая цельность. Разность в понимании данной цельности изображает ее то как победу прошлого (сфинкс), то как победу будущего (феникс). Сфинкс и Феникс противопоставлены друг другу. Кто сумеет превратить тайну Сфинкса в ничто, поймет, что и нет в Сфинксе никакой тайны. Тот хоть раз в жизни да видел искряное перо Феникса, зарницей самоцветной взмахнувшее по горизонту наших чаяний.

Сфинкс – это, собственно говоря, непонятый Феникс. Это стремление к жизни без ценного отношения к жизни. Бытие истинного и ценного подменяется бытием вообще. Живое становится животным. Сфинкс и Феникс – единый символ по существу. Но в сознании созерцателя они двоятся на день и ночь, утро и вечер, будущее и прошлое, окрыленно легкое и неподвижно каменное. Сфинкс и Феникс тогда являются противопоставленными друг другу. Это – начала борющиеся.

Откровение слова орлиного противопоставляется откровению слова звериного. Но Зверь Апокалипсиса является последней разгадкой сфинксов. Но крылатый орел Иоаннова Откровения опрозрачивает миф о горящем и воскресающем Фениксе.

Горний орел – птица, а всякая птица – окрыленный гад, т. е. дракон. Можно и орла превратить в дракона: так говорят нам чары магии. Но и обратно: в самом драконе можно выделить черты птичьи.

Это значит – изгнать беса из черт звериных. Тайна Феникса бесов изгоняет, научая ходить по водам. Верующий в тайну фениксову «не судится, а неверующий уже осужден... Суд же состоит в том, что свет пришел в мир; но люди более возлюбили тьму» (Иоанн, гл. III, 18, 19). Сфинкс и Феникс борются в наших душах. И на всем, что есть произведение духа человеческого, лежит печать Феникса и Сфинкса. Вот почему и из строя мыслей, и в произведениях искусства и науки, и в общественном творчестве воскресают вещие образы Египта: Феникс и Сфинкс.

Они противопоставлены в одном направлении. В другом они являются нераздельными. Тайна заключается в том, что Феникс не содержится в Сфинксе. А Сфинкс – половина цельного Феникса. Сгорая огнем, Феникс умирает. Феникс рассеивается пеплом. Есть смерть Феникса. Но Сфинкс – это победа звериного прошлого над будущим. Но Сфинкс и есть именно смерть. И Сфинкс и Феникс одинаково рассеиваются пылью и прахом: Феникс добровольно прилетал для этого, Сфинкс – противоборствуя. Оба борются с роком. Один – явной враждой, другой – любовью побеждает рок. И Феникс восстает живой и цельный. Вот почему борьба Сфинкса с Фениксом не есть борьба начал равноправных, а борьба частей с целым.

Это борьба жизни вообще с жизнью творческой. Но жизнь вообще вытекает из творчества. Жизнь – часть творчества.

Сфинкс – половина Феникса. В этой половинности и заключается неизбежная гибель его, как начала серединного и обособленного.

## Общество и государство

Общество – живой, цельный организм. Начала государственные выделяются, как часть начал общественных. Государство, отвлеченное от сил общественных, его образовавших, давит нас гнетом звериным. Есть только часть, возвысившаяся над целым – государство, ставшее самоцелью.

И поскольку начала государственной жизни, оформленные обществом, становятся впоследствии формами развития сил общественных, постольку начала эти становятся прошлым, насилующим настоящее и будущее. Есть подчинение целого частям в подчинении живого начала началу, отвлеченному от него.

Тут неминуемо возникает конфликт в понимании общественного развития. Является вопрос: есть ли жизнь общественная развитие и приближение целей конечных, или это развитие механическое, подчиненное законам сурового рока? В зависимости от решения этого вопроса общественная жизнь воскрешает пред нами то темный образ Сфинкса, то яростный полет обезумевшего Феникса.

Перед нами развертывается серия учений, подчиняющих жизнь общества государственным законам, а также и ряд попыток освободиться от государства. Эволюция государственных воззрений неизбежно ведет нас к циклу учений, объединенных наименованием социализма.

Изучение норм экономического строительства кладется в основу воззрений социалистических.

Социализм – последнее звено в развитии идеи государственной, единственное учение о государстве, последовательно развертывающее свои логические посылки, всецело основанные на данных экономической науки. Только с ним и приходится серьезно считаться, приводя в соприкосновение идею эволюционного развития общества с идеей государственной.

Вот почему, независимо от своего отношения к государственным воззрениям на общество, мы призываем всех под знамя социализма в борьбе государственных учений друг с другом. Социализм – действительное объединяющее учение. Только с объединением государственных учений возможно не только поставить ребром вопрос об отношении общества, но и практически решить оный.

Но, сочувствуя социализму, мы в то же время оставляем за собой право нанести ему смертельный удар в день, когда он восторжествует.

Социалистическое государство – Сфинкс. Пустота и небытие смотрит из его темных глаз.

Если механическое развитие общества весь окрыленный полет истории сводит к факторам материальным с роковой необходимостью, нельзя ставить цели культуре. А ведь только определенная цель может воздействовать на мою волю. Ведь всякий поступок определяется целесообразностью.

Если механика лежит в основе исторического развития народов, всякий поступок предопределяется. Все мои поступки тогда лишены разумного основания. Я – автомат: но тогда не стоит радоваться, не стоит горевать, не стоит бороться.

Буддизм и небытие глядят из мертвых впадин социального Сфинкса, если он воздвигается на границе с песками смерти, если он – цель, а не средство, остановка, а не переход.

Но можно рассматривать социалистическое государство и как переход к свободной общине, в которой мы утверждаемся как боги и цари. Урегулирование экономических отношений тогда не создание окаменелого Сфинкса на границах государственного творчества, а взлет Феникса жизни на молнийных перьях из развеянного праха государственной жизни.

## Жизнь и творчество

Современные гносеологи нормы познания отделяют от формы мышления. Они относят к идее долженствования познавательные нормы. Такое миропонимание устанавливает практический характер самого познавания. Но идея долженствования основополагает и предопределяет бытие. Она является не существующей, не данной категорией мышления. Бытие оказывается подчиненным суждению. Но и само суждение получает творческий характер.

*«Да будет»* – этот первоначальный акт творчества сопровождает суждение. Так было в первый день творения. Так есть. Так будет. Этим творящим актом рассуждающее «Я» выносится из области бытия. Оно основополагается вне образов жизни и смерти. Норма долженствования оформливает творчество. Норма долженствования – единственная познавательная норма. Познание оказывается вечно звездным водометом сотворенных ценностей. Оформленные ценности воссоздают пред творчеством рассуждающим «Я» картину мирового целого. Возникают миры, планетные системы. Возникает история народов. И из исторических картин прошлого рождается мое личное «Я».

Личное «Я» растворяется в бесценных формах животной жизни. Оно умирает. Но возвышается неизменно субъект познания в этом едином, безличном, рассуждающем начале. Это творческое начало выводит одинаково и образ божества и человека.

Художник – творец вселенной. Художественная форма – сотворенный мир. Искусство в мире бытия начинает новые ряды творений. Этим искусство отторгнуто от бытия. Но и творческое начало бытия заслонено в художественном образе личностью художника. Художник – бог своего мира. Вот почему искра Божества, запавшая из мира бытия в произведение художника, окрашивает художественное произведение демоническим блеском. Творческое начало бытия противопоставлено творческому началу искусства. Художник противопоставлен Богу. Он вечный богоборец.

Сфинкс жизни преодолевается, но другим еще более ужасным Сфинксом – Сфинксом познания добра и зла. Но еще только шаг – и Сфинкс познания добра и зла, могущий оказаться диаволом и отцом лжи, превращается в Феникса животворного творчества.

Самые нормы долженствования приводимы к образам ценностей. Ценными могут быть только переживаемые содержания сознания. Но прежде содержание сознания разлагалось наукой и психологией, как сумма, на механические слагаемые. Самые эти отвлеченные слагаемые объединялись, как особый род содержания сознания. Разнообразная группировка содержаний сознания и приводит нас к гносеологическим понятиям, как формам этих содержаний. Долженствование оказалось запредельной нормой, связующей предельные гносеологические формы.

Но оно должно висеть в пустоте. Тогда отвлеченное мышление, предопределяющее бытие вместе с бытием, разрешается в круглое ничто. Или самое долженствование необходимо предопределяется образом переживаемой ценности. Это последнее возвращающее от нормы к бытию звено прогрессирующего единства форм мысли оказывается, в сущности, единством начал отвлеченных и положительных. Это – единство слова и плоти. Это – воскрешающая ценность. Это – соединение, символ. Мы возвращаемся к бытию. Но не в том узком ограниченном смысле возвращается бытие, в каком оно являлось нам до отплытия нашего в страну мысли. Бытие берется отныне не со стороны прошлого (животного, рокового, физиологического), а со стороны будущего (цельного, живого, свободного, религиозного). Откровение Слова Звериного превращается в Откровение Слова Орлиного. Орлоподобный Феникс взвивается перед нами из распавшегося праха Апокалиптического Дракона.

Наша жизнь становится ценностью. Мы, как участники жизни ценной, обитаем вне пределов старой жизни и смерти. Мы уже не можем умереть. Смерть и бессмертие – только идея нашего разума.

«И вывел их вон... и, подняв руки свои, благословил их и, когда благословлял их, стал отделяться от них и возноситься на небо» (Лука, гл. 24, ст. 50, 51).

## Фениксова тайна

Феникс воскресающего бессмертия уже опалял нам сердца огнем надгробным, сметал прах окаменения, плавил сфинксов лик нашей жизни. И вот мы – фениксы – тихо отделились от земли. Мы окружены ныне созидающей способностью нашего разума, как голубым морем небесным.

В сотворенном заново мире бытия, мире ценном, мы снова и снова начинаем процесс творчества. Сотворенный мир ценностей снова и снова преодолевается. Он окаменевает у нас за плечами в формах видимого бытия с историей государств и народов. Снова и снова мы погибаем в этом каменном мире. Вот почему мир сей становится для нас не существующим в прошлом. И мы погибаем в нем, чтобы в день третий восстать, как фениксы, в новом образе.

Если Сфинкс прошлого рисует перед нами пустую бесконечность, Феникс вечно возносится над бесконечностью миров, никогда не видя бесконечности каждого из них.

Если Сфинкс – олицетворение темной бесконечности бытия и хаоса, Феникс – олицетворение иной, вечно возносящей орлиной бесконечности. То же единое, что направляет полет творчества, есть тайна искупления добровольной смерти в сотворенном мире для воскресения в новом мире, творимом.

Лети Феникс, солнце, на брызнувших крыльях, но не смей уставать! Есть у тебя ужас, Феникс: что с тобой будет, когда ты поймешь, что сколько бы раз ты ни воскрес, ты разлетишься прахом опять и опять? Ты бесконечное число раз прилетишь на свой костер испытать муки сожжения.

Но Феникс любовью преодолевает смерть. И едва он скажет *«да будет»* смерти, ужаснется безглазая спутница дней и как Сфинкс развеется. И едва оденет красную багряницу огня, уже прохладный ветерок зашепчет ему: «Возвращается, опять возвращается». И бессмертие на крыльях мира сойдет к нему. И восстанет в третий день по писанию.

И скажет: «Возвратилось ко мне бессмертие мое. Оно, только оно, глядит на меня сквозь жизнь и смерть».

## Мудрец

Вы, мудрецы, ставшие фениксами! Вы идете по млечному пути. Млечный путь – пригоршня ценностей, разбросанных в мире. Млечный путь – мост, перерезавший небо. Под вашими ногами обрыв ужаса. Чтобы ступить дальше, вы создаете новую ценность. И, создав, преодолеваете. И творите новую ценность. И, создав, преодолеваете. Так продолжается без конца, без конца. Без конца и создаете, и преодолеваете.

Вы – кометы, безумно радостные, безумно рвущие искони ткани черного мрака. Само бытие за плечами каменеющей истории – искряной, легкий, перистый хвост кометный, прозрачная риза летящего мудреца. И от ризы бесконечной бесконечно зацветает мрак ночи долгой.

Мудрец обертывается на свою ризу, распластанную в небе крылатым воздушным парусом. Он узнает млечный путь. И туманности. И планетные системы. Все узнает он, созерцая складки ризы своей. Он узнает мировую жизнь планет. Он узнает возникновение народов. Он видит себя самого, брошенного в круговорот бытия. Он смеется себе самому. Он влюбленно смотрит на себя. Он взывает: «Приди ко мне». И далекий зов его, как заря, проникает в сон, где он сам себе снится. И ему, другому, закованному в сон, снится заря и чей-то милый знакомый голос, зовущий ласковым успокоением: «Приди ко мне, приди, труждающийся. Я успокою. Приди, приди»...

Так мудрец созерцает начертания развеянных риз своих. Так мудрец забывает себя, погружаясь в свой собственный сон. И грезится ему бесконечность бытия. Но стоит повернуть завуаленный лик свой, как пред взором его разверзается картина созвездий, среди которых он брошен в стремительном переменчивом полете.

Мудрец – крикливая красная ласточка, режущая пустоту ночей полетом и песнью весенней.

Легкое облако риз, когда обернется мудрец на свое прошлое, слагается для него в застывший образ Сфинкса. Облачное начертание, пушисто взвеянное в небе, окаменевает.

Но Сфинкс – только начертание на слепящем пере фениксовом. Заревые перья Феникса испещрены, как павлиньи перья, очами мрачными сфинксов. Так заря ясная да радостная, испещренная тучками темными, напоминает леопардовую шкуру, протянутую у горизонта.

## Леопардовая шкура

Леопардовая шкура зари ранит сердце неслыханной близостью. Там – вдали, вдали – искони звучит людям тайна последняя, – соединяющая тайна жизни и смерти.

И леопардовая заря встает и в устремлении духа к вечным тайнам религиозным, и в исполненной страсти музыке цыганских романсов. Голос древний поет нам о том же, все о том же. И если пошлость опошлила песни цыган огневые, виноваты ли мы, что любим их, не пошлостью, а зарей воскресающего бессмертия? Древний голос будто египетского бессмертия, разрывая серые тучи пошлости зарей леопардовой, сквозит в разрывах между словами. И здесь твой голос, Египет,

> В напевах старческих твой юный дух живет.
> Так в хоре молодом: *Ах, слышишь, разумеешь!* –
> Цыганка старая одна еще поет.
>
> *Фет*

И, слушая голос Египта сквозь ряд столетий, донесшихся к нам в песнях цыганских, мы говорим себе: «Да, да. Слышим и разумеем». Все мы безумно любим песни цыганские, как любил их тайновидец Пушкин.

Бархатная шкура зари разбросает по небу и золото, и багрец. И золотые зори самообожествления, и красные зори Голгофы одинаково содержатся в леопардовой заревой шкуре. И не сам ли Феникс воскресения пролетает в душе нашей, когда на осиянном горизонте протянется леопардовая шкура. Не глядя ли на нее, подслушал великий музыкант лейтмотив Парсифаля, а Ницше-то уж несомненно тогда именно и вздыхал о золотой капле счастья – золотого вина.

Подслушать голос все тот же, нас с зарей так бархатно призывающий, не значит ли стать фениксом? Мы все немного фениксы на заре. И если хоть раз в жизни мы становимся фениксами, значит, тайна Феникса с нами. Она нас любит, как невеста жениха. Бархатно подкрадывается она, она целует нас – милая, милая, милая сердцу фениксова тайна – заря.

И деревья шумят на заре: «Возвращается... Объявись... Ты опять Феникс... Ты восстал из пепла... Брызнувшим крылом разбей воздушное зеркало небес»...

– Кто ты? Кто?

– Это – я, я... Побудь со мной, побудь со мной. Без меня ты влачился в пустыне. Над тобой реяли Сфинксы, точно черные ласточки. Ах, ты в сердце своем замышлял казнь себе и детям. Я позвала тебя, Феникс. Я позвала тебя. И ты вернулся к любви своей... Пятьсот лет миновали... Я опять с тобой: багряницу огня я надену на тебя. Огонь изорвет твое тело, а прах я развею. Но ты вернешься ко мне в третий день».

Так шепчут деревья. Никого кругом. Потухает заря, и вдруг возвращается прошлое.

Вспоминаешь, что далекий зов себя самого проникает в сон, где сам себе снишься в беспечном бытие, в восклубившемся облаке риз, развеянном за плечами. Ты повертываешь лик свой от риз своих, и разверзается пасть мира, среди которой брошен в стремительном переменчивом полете.

И летишь крикливой красной ласточкой, режущей пустоту ночей полетом и песнью весенней.

## Воскреснет!

Мы ждали Феникса. С жертвенников вставал язык пламени. Вытягивался и сжимался, лизал воздух ясный. Женщины плакали, погребая того, кому надлежало опоясаться пламенем. Женщины плакали, держа в руках урны, чтобы принять в них его сожженный прах.

И пришел Феникс. И взошел на костер, топча босыми ногами языки жаркие пламени. Его белые ризы взвихрились прахом, а железная десница схватилась за сердце. Но серые очи видели дали, и мужественно боролся с мучением своим.

Белые ризы Феникса Ницше взвихрились, но он принял из рук вечности багряницу огня. И она сожгла его тело. И женщины, как жены мироносицы, собирали в урну его развеянный прах.

Вот на заре третьего дня распахнется гробница. Вот он к нам выйдет воскресшим. Увидит рыдающую – скажет ей: «Ну, чего ты плачешь, по мне плачешь? Посмотри, ведь гробница пуста. Я с тобою отныне и до века, хотя ты еще в мире, а я уж не в мире. Я оставался верным земле. Отдавал тело свое на сожжение. Я распадался пеплом. И вот восстал, восстал верный земле и небу».

Охмеленный вином зари, он возложит на нас свои золотые, – от света, – пречистые утренние руки. Вот мы радостно разойдемся, принося весть о том, что желанная тайна открылась, и что воскрес из мертвых Феникс Ницше.

*1906*

# СИМВОЛИЗМ И СОВРЕМЕННОСТЬ

# КРИЗИС СОЗНАНИЯ И ГЕНРИК ИБСЕН

## I

Мы переживаем кризис.

Никогда еще основные противоречия человеческого сознания не сталкивались в душе с такой остротой; никогда еще дуализм между сознанием и чувством, созерцанием и волей, личностью и обществом, наукой и религией, нравственностью и красотой не был так отчетливо выражен.

*Дуализм между сознанием и чувством.*

Наши чувства обострены, углублены, истончены; в себе самих умеем мы переживать не только всю полноту окружающей действительности, но и всю полноту *недействительностей*, ведомых нам из поэтических сказок, религиозных мифов и так ясно нам теперь говорящей мистики; чувством как бы проникаем мы в реализм сказки; чувством мы живем во многих мирах; мы чувствуем не только то, что видим и осязаем, но и то, что никогда не видали глазами, не осязали органами чувств; в этих неведомых, несказуемых чувствах открывается перед нами мир трансцендентной действительности, полной демонов, душ и божеств; чувство обязывает нас быть мистиками; и действительно, никогда еще не было такого количества культурных людей, отказавшихся от предрассудков и пережитков прошлого, которые бы проводили свой досуг за чтением фантастических поэм, мистических концепций; жизнь чувства у них – в неизреченном. Их же сознание? Их сознание обострено, углублено, истончено: никогда еще проблемы сознания не ставились с такой отчетливостью, как в наши дни; сознание в нас об окружающей нас действительности? Но оно выражается в знании этой действительности. Знание действительности? Но оно разлагается в многообразии научных методов, не всегда сведенных к единству. Сознание единства? Но оно – в единстве самосознания; единство же самосознания сказывается в системе понятий о действительности. Так, вместо сознания действительности перед нами некоторое многоразличие точных знаний и единство познавательных принципов, их определяющих. Вместо сознания перед нами – знания и теория знания. Но, может быть, сознание наше определяется сознанием в нас нашего «я»? А наше «я»? Оно оказывается то связью психических в нас протекающих процессов, и, как таковое, сознание о нашем «я» оказывается предметом изучения одной из наук; а то сознание о нашем «я» оказывается единством познавательных принципов, всеобщих и необходимых; в обоих случаях нашего «я» не оказывается вовсе: оно то отходит к окружающей действительности, растворяясь в ней, то оказывается всеобщей и необходимой нормой бесконечного разнообразия индивидуальностей; наше «я» оказывается в последнем случае в нас проявляющимся принципом; и этот принцип – познавательный. Сознание в нас нашего «я», как и сознание в нас окружающей действительности, как скоро сознание это приводится к отчетливости, разлагается в ряд проблем и отношений между познанием и знанием; но чтобы познание и знание были истинными, от нас требуется отрешение от живого чувствования в нас человеческого «я». Решение проблемы сознания в познании и знании убивает в сознании все человеческое, а следовательно, убивает прежде всего чувство; всякое сознание иррациональности нашего «я», все эти изнутри ощущаемые в нас образы нам не данной действительности, – даже более того: вся живо переживаемая в чувстве действительность оказывается вредным придатком, у которого постановка проблем сознания оказывается ненужной; сознание, представ нам в сложной системе взаимоотношений между познанием и знанием, убивает живоощущаемую в нас мистику чувств; мистика чувства, приведенная к знанию, оказывается главой психофизиологии: мистика чувства, приведенная к познанию, оказывается отнесенной к объективной действительности; эта же последняя предопределена понятием о действительности; религиозный экстаз обусловливается психофизическим процессом, поэтическая сказка, углубляющая чувство, – отражением в нас процессов питания нашего организма. Бог – смутной бредней сознания, смешением чувства и мысли, а самые учения о религиозной жизни, все эти пленяющие нас Плотины, Бёме, Рэйсбруки – жалкими путаниками, облекающими естественные отправления организма в одежды поэтических мифов, или обратно: осквернителями идеальной ясности привнесением в идеализм грубых чувственных возбуждений.

Но тут мир современного сознания вступает в противоречие с углубленным и утонченным миром чувствований, с точки зрения которого самые метафизики и мистики суть классификации этапов пути естественно углубляемых чувств; углубляемое чувство видит свое выражение даже в самих познавательных проблемах; тонкости познаний суть символы утонченных чувств; углубляемое сознание в теории познаний, наоборот, самую данность чувств предопределяет познавательной категорией.

А человек наших дней после живого чувствования в современности поэтической сказки, после изучения мистиков, так внятно говорящих ему о том, что самая сказка есть символическое отображение трансцендентного мира, после всех полетов и мистерий чувств принимается за книги Когена, Гуссерля, где мистерия познания заключается в том, чтобы убить все, чем живо чувство, где всякое утончение чувства рассматривается как возможность загрязнения познания. В результате – три типа искалеченных людей: тип человека, отчаявшегося примирить познание с переживанием и ради гармонии сознания умерщвляющего чувства; человека, провозгласившего мистерию чувств единственным критерием значимости; наконец, бесчувственного и мертвого скептика в часы познания и чувствующего фантаста в часы переживаний; первый тип развивается в современности в рядах последовательных гносеологов; второй тип существует среди бесчисленных теперь модернистов; третий тип чаще всего есть тип скептика, хотя раздвоение здесь указывает на продолжающуюся (хотя бы и скрыто) борьбу между сознанием и чувством.

Не для последовательных гносеологов писал Генрик Ибсен свои изумительные драмы; последовательного гносеолога с его жизненным эмпиризмом смутит мир символов в ибсеновских драмах; но и не для декадента-фантаста эти драмы написаны; современный фантаст столь же мало трагичен, как и гносеолог; современный фантаст найдет резонерство в творчестве Ибсена; для него сложные вопросы, затронутые Ибсеном, – *«мозгология»:* современный фантаст предпочтет стилизованную постановку средневековых драм и Софоклу, и Ибсену. Ибсен писал свои драмы для тех, кто, не прячась от мистики чувств, не прячется и от сознания; кто лед познания соединяет с огнем чувств; драмы Ибсена написаны не для изображения трагедии на сцене; они – сигнал, брошенный тем, кто в самой жизни переживает трагедию. Ибсен едва ли не единственный великий трагик нашей эпохи: так же, как и Ницше, он не пережит. Мода на Ибсена в настоящее время уже кончилась; после эпохи увлечения Ибсеном пережили мы увлечение Метерлинком, Стриндбергом, Гофмансталем, Уайльдом, даже Ведекиндом, даже Пшибышевским; уже самый факт столь быстрого охлаждения к Ибсену в пользу несоизмеримо меньших по значению авторов, вроде Ведекинда, указывает на то, что и вовсе мы Ибсена не знаем.

*Дуализм между созерцанием и волей:* утончение чувств; мистика наших переживаний бросает тень на окружающую нас действительность; действительность предстает нам преображенной; мы смотрим на нее сквозь призму эмоций; в зависимости от основного характера наших эмоций действительность приобретает для нас особый оттенок; она предстает пред нами в том или ином стиле; все рассуждения Джона Рёскина о красоте основаны на предположении созерцания эмоций преображенной действительности; художественные школы в искусстве, стиль различных эпох является теперь различно окрашенной действительностью; представление о мире искусств как мире идей не предполагает ли реальное постижение различных стилей действительности, по-разному преображенных чувством? Когда это преображение становится объектом созерцания, тогда только можем мы говорить о чистом созерцании Платоновых идей в шопенгауэровском смысле; шопенгауэровская метафизика, предписывающая нам взгляд на мир как на эстетический феномен, предполагает созерцательное отношение к миру уже развитым; иначе она логически остается непонятной; то, что заставляет нас ее понять изнутри, есть созерцание действительности, преображенной мистикой чувств; самая же метафизика, построенная на этой мистике, есть лишь стремление оправдать реально существующую в нас потребность к созерцанию; созерцание лежит в основе эстетической культуры, интерес к стилю различных эпох, смакование различных эстетических подробностей; техника тогда становится самоцелью; возникает культ красоты, развивающийся из потребности к созерцанию; созерцание, то есть отказ от воли к действию, становится целью; созерцание, понятое как самоцель, предполагает метафизику и мистику; такой метафизикой является система Шопенгауэра; такой мистикой является мистика Востока; вот почему созерцательная метафизика красоты смутно ощущается в художнике, как призыв к бесцельности в искусстве; развивается теория искусства для искусства из этой потребности к созерцанию; и далее: взгляд на искусство, как на самоцель, не имея никакого прямого оправдания, переходит в учение о многообразии культурных памятников красоты; в культуре, в воспроизведении различных стилей, ищет свое оправдание эстетика созерцания; всевозможные способы стилизовать, как и потребность воспроизводить стили, есть лишь стремление к созерцанию, предполагающее отказ от воли, успокоение в бездействии; в основе эстетизма лежит чисто нигилистическое отношение к окружающей действительности; но эстетизм часто переходит в свое противоположное.

Умение воспроизводить стили покоится на особом эстетическом внимании к созерцаемой эпохе; стилизация, являющаяся результатом эстетического созерцания той или иной эпохи, тех или иных расовых особенностей, предполагает общие принципы стиля опознанными; стиль есть та или иная эстетическая схема, группирующая мелочи эпохи; созерцание, освобождая нас от всех частностей, обнажает перед нами эту схему; такая схема есть, в сущности, Платонова идея в шопенгауэровском смысле; развивающаяся способность к созерцанию рождает пред нами и такие схемы в окружающей действительности, которые не лежат в основе ни одного стиля; так является свой собственный оригинальный стиль созерцания. Как скоро совершается такой переход к собственному стилю, эстетизм уже не имеет места: всякое сильно выраженное художественное творчество сопряжено с выработкой собственного стиля. Наряду со стилем ассирийским, греческим стилем драм, готикой мы можем говорить о стиле Ницше. В сущности, вся философия Ницше покоится на собственном стиле; те или иные рассуждения его на ту или иную тему есть, в сущности, ответ оригинального стиля на тот или иной конкретный случай жизни; философия Ницше есть такая же стилизация, как и работы английских прерафаэлитов; но есть коренная черта, отделяющая стиль Ницше от стиля прерафаэлитов. Стиль Ницше оригинален; он не имеет второго подобного себе в истории. И, между прочим, теории его прямо противоположны теориям чистого созерцания: Ницше провозглашает действие: отказ от созерцания и утверждение воли к действу он проповедует; между тем проповедь его прямо вытекает из развившегося созерцания.

Противоречие между созерцанием и волей в более углубленных пластах переживаний снимается; обнаруживается усиливающийся рост воли в самом созерцании; элемент внимания, присущий во всяком созерцании, связан с волей; с ростом способности к созерцанию внимание развивается, а вместе с вниманием развивается воля; начало всякого созерцания есть, в сущности, *«мне видится»; «мне видится»* переходит в решительное *«я вижу»; «я вижу»* далее становится *«я хочу видеть так-то»;* в этот момент снимается противоречие между волнением и созерцанием; воля к жизни становится волей к созерцанию; воля к созерцанию есть источник всякого *творчества;* активная же роль творчества в изменении условий бытия ярко выражена в истории человечества.

Меняется точка приложения воли, а вовсе не упраздняется самая воля, как то полагал Шопенгауэр. Прежде этой точкой приложения были условия данного мне бытия (эмпирической действительности), теперь точкой приложения воли стала способность воссоздания действительности в образах художественного и умственного творчества; а эти образы, если в них сильно выражено творческое начало, становятся долгое время рычагом, переворачивающим действительность; личная воля к действию не прекратилась: она нашла себе лишь другой, окольный путь.

*Воля к действию* есть тайный или явный вывод всякого глубокого творчества, осознанного или неосознанного; *воля к созерцанию* есть основа того творчества; *прямое* влияние личной воли в творчестве переходит в *непрямое;* стремление к прямому утверждению того или иного здесь существует как *внушение* посредством образов, стиля и предопределенного творческим стилем миросозерцания. В самом деле: так было с Ницше, так бывает со всяким подлинным художником, философом, ученым.

Вначале Ницше углубился в изучение Греции; это изучение было всесторонне; он понял стиль Греции, то есть творческую душу ее; для того чтобы понять и усвоить Грецию, ему нужно было созерцание, то есть отказ от воли к действу; характерно, что в эпоху, когда вся его философия была стилизацией им усвоенной Греции, он поддается влиянию как раз того философа, который ярче всего развил в системе философию созерцания, – Шопенгауэра; когда же из соприкосновения Греции с окружающей Ницше действительностью рождается стиль Ницше, оригинальный, он становится философом действия, преобразования, утверждения воли: Шопенгауэр отброшен, с Вагнером происходит разрыв; создается «Заратустра».

Но далее: все усиливающийся рост творческого созидания, все более осознаваемая сила творчества, могущего вмешиваться в условия бытия, связаны с осознанием самого бытия как творческого процесса; творчество предстает нам как действительный корень бытия; так психология художественного творчества, покоящегося на видимом отказе от воли (в созерцании), создает философию жизненного творчества, покоящегося на утверждении воли к действию (путем включения созерцания в действительность самого бытия). Бытие, как комплекс энергий, развивающийся вне меня по механическим законам необходимости, сталкивается с бытием моего творческого «я», утверждающим себя как «я» свободное, способное к изменению самих этих условий необходимости. Только такое столкновение рождает трагедию, то есть борьбу героя (творца) с роком (окружающей действительностью, утверждающей себя независимо от творческой воли); только здесь начинается подлинная культура; такая трагедия есть нерв истории. Пока творческое сознание (чрез отказ от данной действительности, созидание собственного стиля, осознание силы творчества) не дойдет до истинно трагического взгляда на жизнь и историю человечества, подлинный *реализм творчества,* как и подлинный *реализм бытия,* неосознаны. В самом деле: механическая власть окружающего над самосознанием парализует волю, а только в упражнении моей воли жив для меня окружающий мир; наоборот, власть надо мной моего воображения, уход в созерцание закрывает от меня живую действительность сном, сила и действительность которого в изменении условий жизни; первоначально мы ощущаем в себе две действительности (действительность внешнего опыта и действительность опыта внутреннего); подчиняя себя внешнему опыту, мы теряем сознание своего «я»; подчиняя себя опыту внутреннему, мы также растворяем единство нашего сознания в море иллюзий; только в трении обоих опытов, в борьбе наше «я» ощущается свободным «я».

Созерцание не есть отказ воли, а сложный процесс перемещения точки приложения воли; *созерцание* не может быть целью; оно – только средство *по-иному* взглянуть на мир, чтобы иначе к нему вернуться. Лозунг Ницше: *«Оставайтесь верными земле»,* имеет место и в созерцании; у созерцания есть свои пути, своя динамика; недаром Восток и Запад в религиозной практике (то есть практике внутреннего опыта) выработали свои *школы,* то есть схемы построения ряда созерцаний; эти схемы построения созерцаний суть схемы построения стилей; эти схемы чисто практические, где созерцание, стиль, видимый отказ от воли есть средство для возвращения к действию, жизни и утверждению воли, но по-иному; недаром религиозная цель всякой практики созерцания в восточных школах этого созерцания (например, в йоге) есть достижение *всемогущества;* недаром религиозное предание рисует нам лица, прошедшие школу опыта созерцаний, как чудотворцев, способных влиять на самые судьбы истории.

Эстетизм последних десятилетий, влияние Шопенгауэра и Ницше на европейское общество – глубоко характерное явление: в противовес материализации внешних условий жизни, в противовес все растущей механике, стирающей личность, всюду мы видим протестующее присягновение созерцанию; враждебная идеология всецело объясняет рост эстетизма бегством от жизни; но она не права до конца; если бегство от жизни у индивидуумов, неспособных справиться с жизнью, и выражается в пессимизме (философии созерцания), то отсюда еще не следует заключение о бессилии созерцания, бессилии эстетизма как психологической подпочвы подлинного трагизма; как сторонники эстетической культуры, так и враги ее просматривают один существенный признак всякого созерцания; его волюнтаристический характер; в созерцании меняется русло воли, но вовсе не совершается отказ от нее; рост созерцания ведет к новому творчеству культурных ценностей (показатель, что воля нашла свое иное русло), к школам созерцания, воспитывающим волю, к трагическому миросозерцанию. Не правы эстеты, отказываясь от жизненной философии: средство (созерцание) превращают они в самоцель: культ красоты приводит их к быстрой гибели; но не правы и те, кто в философии пессимизма и в эстетизме не видят средств роста личности; культура созерцания есть реакция на механику жизни, могущая привести к гибели и, обратно, могущая создать поколения, более способные влиять на сложность жизненных отношений, нежели мы; из созерцания рождаются одинаково и быстроногий Ахилл, и презрительный Терсит. Созерцание в наши дни породило и явление декадентства, и вместе с тем оно выбросило на поверхность жизни ряд практических советов, как бороться с декадентством.

Противоречие между волей и созерцанием – показатель приближения *кризиса* нашей культуры. Ныне совершается борьба вырождения с возрождением не в обществе, а в отдельных сознаниях. И эстетическая культура – прообраз трагической маски, из-под которой на одного взглянут очи жизни, на другого – черные очи смерти.

Нам не избежать искуса эстетизмом и пессимизмом; не спокойствие тут, а фермент брожения.

Далеко взбираясь на кручи будущего, Ницше нарисовал перед нами образ трагического героя, равно далекого и от поверхностного оптимизма, и от пессимизма – Заратустру; Заратустра не оптимист: даже высшие люди вызывают в нем протест и разочарование, как вызвал в Ницше разочарование Вагнер, символ высшего человека; казалось бы, в Заратустре все признаки глубочайшего пессимизма и эстетизма; однако более всего пессимизма вызывает в нем символ духа уныния – *Сквернейший Человек* своей песнью «Пустыня растет». Современность не знает героя, подобного Заратустре, соединившего в себе всю силу созерцания (по десяти лет Заратустра предавался созерцанию) с детской радостью, обращенной к людям, пчелам, цветам. Современность не знает подлинно трагического героя; мы все, как бы мы ни глядели на мир, мы только оптимисты, только пессимисты; нет, мы не трагики!

Подлинный трагик не говорил бы, как говорим мы, пессимисты и оптимисты: *«Надо жить, надо умереть; надо сложить руки пред обществом, надо это общество развивать»*.

*«Друг, если сердце твое полно солнцем и ты сумеешь умереть с восторгом и улыбкой, самый миг твоего исчезновения превращая в цветущий сад жизни, то умри: ничто тебя не может здесь удержать; самая твоя смерть – победа; если же сердце твое сокрушено и нет ничего, способного тебя удержать в жизни, твой отказ от борьбы – жалкая трусость; но ты можешь как угодно смотреть на жизнь, если, чувствуя невозможность жить, ты скажешь «нет» и самой невозможности. Друг, если ты силен, не борись с врагом, но борись с другом, пока хватит твоей мочи: то, что нам близко, должно быть совершенным; безжалостно уничтожать всякие следы несовершенства в любимом и близком благороднее, нежели самая плодотворная борьба с чуждым; только слабость твоя дает тебе право на борьбу с дальним»*.

Вот завет трагического героя; до такого завета равно далеки самые противоположные моралистические лозунги современности. Перед нами только ступени к трагическому миросозерцанию, перед нами вся гамма сознаний от наивного оптимизма до углубленного пессимизма, воображающего себя трагизмом; вся гамма типов от узкого практика через эстета – созерцателя, стремящегося быть и творцом жизни, до героя; но самого героя, *рыцаря*, еще нет.

Ницше начертал перед нами образ будущего героя, который был выше его самого. Ибсен выгравировал перед нами целую галерею живых лиц, у которых выражены все стадии разлада между созерцанием и волей; Ницше дал реальный образ выше его стоящего человека; Ибсен строго измерил и взвесил себя и ниже себя находящуюся современность; Ницше без Ибсена напоминает сверкающее великолепие облака, к которому нет доступа; Ибсен без Ницше образует суровые твердые ступени к... вот к этому облаку. Положительного образа не дал Ибсен, но он дал земной путь к мечте, которую реально ощутил Ницше, но к которой пути не дал он, потому что живой путь к будущему через настоящее; к настоящему Ницше относился полемически; да и, кроме того, сущность полемики Ницше в лирических излияниях, а не в галерее живых лиц; никто не знал лучше Ибсена тайников современной души, и ее отлил в ряде образов Генрик Ибсен; но образы эти рисуют лестницу восхождений к тому, что приснилось Ницше сначала в Древней Греции и что он осознал как дальнее будущее; Ницше дал реальный образ дальнего будущего, перескакивая через *«путь и стремление»* к будущему; все творчество Ибсена есть описание мистерии этого пути и стремления в живых лицах, среди живой обстановки; полемика против современности у Ибсена не в лирике, но в реально развертывающихся событиях, где будущее мучается в корчах современности; самой же цели пути нет у Ибсена; там, где обращается Ибсен к будущему, у него не говорящая живо схема *«трех царств»*, *«синтеза»* и т. д. Ницше смотрел только выше себя: Ибсен смотрел ниже себя и вокруг себя. Первый поставил настоящему реальную цель с висящими в воздухе средствами, второй дал реальные средства к висящей в воздухе цели; Ницше и Ибсен оба не до конца реалисты в глубоком значении этого слова, но они и не иллюзионисты: между тем утопический романтизм, как и утопический реализм механического миросозерцания иллюзионистичны насквозь. Реализм рождается только там, где элемент цели дан в средствах, и обратно: для Ницше реально будущее – *«сверхчеловек – герой»;* но героя не видит он в действительности и обрушивается на нее в своей полемической лирике; там же, где хочет действительность сделать средством восхождения к будущему, он, исходя из будущего, сочиняет средства, а вместе с ними и действительность: получается полуфантастическая действительность с полуфантастическими своими действующими лицами, государством, философией, искусством; взгляд Ницше на реальное государство, церковь, философию фантастичен, как фантастичны в его изложении и Кант, и Вагнер; и, наоборот, удаленные от современности Заратустра, Гераклит, Сократ становятся живыми для нас в интерпретации Ницше.

Вполне реальны герои Ибсена: себя узнаем мы в Боркманах, Сольнесах, Рубеках: но посмотрите, как поступает Ибсен с нашими реальными целями жизни: он превращает их в кошмар, в нелепость; заставляет Боркмана идти бороться с жизнью в буквальном смысле; реальные условия жизни являют нам всякую цель как нелепость; оставаясь на почве действительности, Ибсен превращает жизнь в фантастическую сказку, как превращает ее и Ницше, то убегая в далекую Грецию, то создавая ее в будущем. Ибсен видит реально жизнь, как бы ставит ей *«плюс»;* но под влиянием этого плюса всякая целесообразность у него превращается в *«минус»*; Ницше, наоборот, в утверждении несуществующего героя видит положительную цель жизни («+»), но самой реальной жизни он не видит: государство у него – *«Левиафан»*, Кант – идиот и т. д. («–»); в обоих случаях имеем *«плюс»* на *«минус»* – минус: но, соединяя пути Ибсена и Ницше в один путь, получаем: *«плюс»* реальной действительности на *«минус»* химерических целей дают определение средств, данных в действительности для осуществления цели как *«минуса»;* и далее: видя лавину, срывающую в бездну героя, вместо цели жизни Ибсен определяет эту цель знаком *«минус»;* обратно, Ницше реально рисуется сверхчеловек, как жизненная цель (плюс): *«плюс» на «минус»* опять-таки минус: соединяя пути, начертанные Ницше и Ибсеном, в один путь, мы определяем *средства* и *цели* одними минусами; так уравниваем мы в один ряд средства и цели: и тут и там – минус; но *«минус»* на *«минус»* дает плюс; странный и страшный вывод: должна погибнуть самая культура, современность с ее представлением о будущем, чтобы это будущее реально осуществилось, а пока реальное представление цели у Ницше есть лишь эмблема, символ какого-то будущего, но *действительно существующего;* наоборот: должна погибнуть самая действительность, явленная нашему взору, чтобы воскресла скрытая от нас подлинная действительность: но она – *есть;* действительность (средства, ведущие к цели) – символ иной действительности: *все преходящее только подобие;* этот девиз гётевского творчества скрыто проведен и в творчестве Ибсена, и в творчестве Ницше. У Гёте этот девиз носит характер созерцания: Ницше и Ибсен всем своим творчеством раскрыли дерзновенное значение этого девиза для творчества жизни: действительность не действительность, как идеал не идеал; нужно перероди́ться, чтобы *«минус»* стал *«плюсом»*, иначе все гибнет.

И нам остается один путь: путь перерождения; творчество жизни, как и самая жизнь, зависит от нашего преображения; только тогда падет антиномия между созерцанием лживых действительностей (данной и фантастической) и волей к жизни: подложить динамит под самую историю во имя абсолютных ценностей, еще не раскрытых сознанием, вот страшный вывод из лирики Ницше и драмы Ибсена. Взорваться со своим веком для стремления к подлинной действительности – единственное средство не погибнуть.

Так отвечают почти одновременно два величайших гения второй половины XIX столетия; хотя оба и отвлеченны еще в указании подлинных путей перехода через ожидающую нас катастрофу, но оба только и видят практический выход для современности. И мы вправе соединять имена Ницше и Ибсена как имена величайших революционеров нашей эпохи.

*Противоречие между личностью и обществом.*

Противоречие между личностью и обществом в наши дни до крайности обострено: в социальной науке самое индивидуальное сознание оказывается в зависимости от классовых противоречий нашей эпохи; быт, психология, свобода воли – все это оказывается продуктом отношений между трудом и капиталом; между социальной философией, этикой и т. д. и индивидуальной образуется непримиримый провал; личность есть продукт социальной среды; эта же среда зависит от орудий производства; обобществление орудий производства является следствием ныне все возрастающей борьбы; таков вывод экономической доктрины; сумма индивидуальностей, породив общину, а впоследствии уже фетишизм товарного производства, оказывается в настоящее время продуктом своего собственного порождения; с другой стороны, отвлеченные категории нашего разума, с неизбежностью лежащие в основе механических понятий, предопределяют самый метод экономического материализма, впоследствии объявляющего категории нашего разума продуктами самих экономических условий; так сталкивается гносеологический детерминизм с детерминизмом экономическим в непримиримом противоречии.

Да и, кроме того, обосновывая потребности личности чисто механическими условиями ее развития, экономический материализм, поскольку он имеет дело с индивидуальной психологией, может лишь обосновать из неизбежного факта существования данных индивидуальных потребностей этическое право этих потребностей или вообще уничтожить этику (ибо понятие о социальной этике с ее классовым различием равно отрицанию этики); между тем экономический материализм в жизни общества связывают с своеобразной политической программой, окружая эту программу чисто этическим светом; тут происходит опять-таки смешение; этика вне личности есть абсурд; и поскольку разность личностей определяется чисто материальным содержанием их развития, постольку существует столько же этик, сколько и личностей (ибо каждая личность хотя бы минимально, но все же разнится от близ нее развивающихся); таким образом, этика становится в зависимость от силы, то есть большинства.

*Право – большинство:* меньшинство заблуждается; тут уже мы соскальзываем в область статистики и психологии.

Истина никогда не является принадлежностью большинства; она рождается в меньшинстве (как, например, научная истина); более того, она рождается в отдельном индивидууме; как, например, истина экономического материализма, эта истина была оформлена Марксом, до Маркса не была истиной, ибо большинство ее не признавало; далее, будь эта истина исповеданием большинства, мы не гарантированы от того, что она останется таковой во все времена. Современная теоретическая философия склонна самое понятие истинности связывать с этическим моментом в познавательном творчестве; истину личного поведения никоим образом нельзя связывать с истинностью принципа, лежащего в основе частной науки: истина экономического материализма, с вытекающим из этого принципа учением о классовой морали, никоим образом не связуема с принципом поведения; между тем в жизни общества мы имеем сплошь да рядом подобное смешение.

Кроме того, косвенно вытекающая из экономического материализма узкодогматическая и неправомерная тенденция признавать право большинства имеет гибельные последствия; мое убеждение, поскольку оно выражается в словах, часто не покрывает глубину мотивов, заставляющих меня исповедовать данное убеждение; высказанное убеждение уже искажает подлинную природу этого убеждения; в согласии же моего убеждения с чужим убеждением кроется уже натяжка; мое убеждение разделяется на основании высказанных мною словесных формул; и обратно; но в том и другом случае формула не адекватна содержанию; это во-первых; во-вторых, de facto никогда не бывает двух одинаковых убеждений, покрывающих всецело друг друга. Согласие есть всегда компромисс, равно стесняющий обе согласные стороны; согласие масс построено на крайнем отвлечении от подлинных мотивов индивидуального убеждения; а только эти мотивы придают убеждению глубину и вес; мнение большинства есть равнодействующая множества индивидуальных убеждений, лишенных реальных мотивов; каждое индивидуальное убеждение бесконечно теряет во внутренней силе, поскольку оно сливается с многими иными индивидуальными убеждениями; как бы ни был я мудр, но поскольку я участвую в выработке трафарета (равнодействующей убеждений), я кажусь бесконечно глупее себя самого: равнодействующая суммы мнений легковеснее единиц суммы; на этом законе, вероятно, возникла поговорка: *у семи нянек дитя без глазу*.

Вместо внутренней убедительности вера большинства имеет чисто внешнюю убедительность: статистический подсчет, количество нулей, приставленных к единице, возводит единицу в миллионы; количество же является символом грубой физической силы; мнение большинства прибавляет лишь нули к единице (то есть данному индивидуальному убеждению); между тем мнение меньшинства есть только сумма единиц; но сумма единиц больше суммы чисел, состоящей из единицы с приставленными нулями; сумма чисел десяти миллионов равна единице, между тем как сумма всего десяти единиц уже равна десяти: десять индивидуальных убеждений в десять раз дают для ума больше, нежели одно общее убеждение десятимиллионной толпы; аргументация количеством получает в обществе несравненно большее значение, нежели аргументация глубиной и вескостью мотивов: личность неизменно терпит в обществе.

Ибсен с неподражаемым мастерством вскрывает перед нами конфликт между обществом и личностью, создав своего «Штокмана», «Столпы общества» и «Бранда»: тут он стоит на гораздо более верной почве, нежели Ницше.

*Дуализм между наукой и религией.*

По-новому мы подходим теперь к религиозной проблеме: успехи точной науки и главным образом многообразные научные мировоззрения еще так недавно, казалось, покончили со всякой религией; всякая положительная религия, казалось, есть пережиток. Прошло несколько десятилетий, и что же? Успехи идеалистической философии, обосновывающей принципы наук, навсегда лишили точную науку права быть мировоззрением; точная наука возможна, как ряд эмпирических дисциплин; всякая метафизика науки, заключающаяся в расширении того или иного частного понятия отдельной науки до общего принципа системы, с научной же точки зрения оказывается ныне неправомерной; принцип частной науки оказывается ныне лишь принципом, обосновывающим научную истину; научная же истина для нас все более и более носит прикладной характер; так, недавно еще выводы физиологической психологии разрушали коренные представления о нашем «я», оказывающемся лишь связью физиологических процессов; между тем оказалось, что, подходя к объектам психологического исследования с методами естествознания, мы и не можем иметь иного представления о человеческом «я»; детерминизм же основных понятий науки зависит от общих принципов человеческого познания; следовательно, выводы естественнонаучной психологии предопределены познавательным принципом; поэтому они лишены какой-либо значимости, как скоро они ложатся в основу мировоззрения. Но может быть, это не так? Может быть, теория знания зависит от ряда психологических предпосылок? Во всяком случае, теория знания не зависит от экспериментальной психологии, понятой как естественнонаучная дисциплина: после работ Зигварта, Когена, Риккерта, а в последнее время и Гуссерля нам понятна независимость теории знания от психологии; Гуссерль доказывает, что психологисты смешивают логические законы с актами суждений, в которых опознаются суждения, *«законы, как содержания суждений, с самими суждениями»*... «Нетрудно понять, – говорит он, – что с этим связано еще второе смешение, а именно смешение закона, как звена причинения, *с законом, как правилом причинения»* («Логические исследования», I часть). Следовательно, психологисты не понимают различий между идеальным нормирующим законом и реальным (каузальным); то, что всякое познание начинает с опыта, из этого вовсе не следует, по Гуссерлю, что оно и возникает из опыта; крайний эмпиризм, уничтожая разумное оправдание, уничтожает, по Гуссерлю, возможность себя самого как научно обоснованной теории. Под влиянием исследований Гуссерля даже такой видный защитник психологизма, как Липпс, считавший еще так недавно логику психологической дисциплиной, меняет свою позицию в сторону *нормативизма.*

Ориентирующим центром познания уже не могут быть точные науки; этот центр переместился ныне; следовательно, и все метафизические выводы естественнонаучных дисциплин в лучшем случае являются лишь эмпирическими вспомогательными гипотезами, не могущими лечь в основу какого бы то ни было миросозерцания. Между тем эти-то метафизические выводы наук и разрушали религиозные представления человечества; вернее – разрушали крайне догматические выводы положительных религий; в основе любого религиозного догмата лежит та или иная высказываемая истина, основание которой за пределами разумного толкования; между тем обоснования этой истины часто бывают разумны в догматическом богословии; во всяком религиозном догматизме с течением времени прочно свивает гнездо рационализм; здесь происходит неправомерное расширение теоретического разума, аналогичное расширению основных понятий науки в мировоззрении; отнесением религиозной догматики к воле с признанием несостоятельности религиозного рационализма и вместе с тем признанием несостоятельности научного догматизма как системы мировоззрения теория знания лишает жала обоих борющихся противников – науку и религию; суждение об отношении между наукой и религией переносится в область теории знания; этим перенесением меняется сущность антиномии; мы вовсе не становимся на точку зрения рационального богословия, но мы не разделяем и крайних выводов науки.

С другой стороны, нормативизм стремится освободиться от всякого опытного содержания; познавательные нормы лишь связуют принципы наук; эти же последние оформливают содержания каждой данной науки; каждая данная наука имеет свое методологическое содержание; ограничивая компетенцию метода, теория знаний одинаково противопоставлена всем эмпирическим содержаниям частных наук; содержанием теории знания являются, с одной стороны, методологически оформленные науки (то есть оформленное содержание); с другой стороны, теории знания противопоставлено вообще содержание сознания как имманентное бытие; основным признаком этого содержания есть его непознаваемость; всякое переживание действительности, взятое вне его частной (методологической, условной) формы, в этом смысле запредельно познанию, неразложимо, непостижно; оно обладает всеми теми атрибутами, которыми старые мистики наделяли бытие; в этом смысле всякое переживание мистично. Теория знания, отделяя себя от всякого опытного содержания, наделяет живую действительность мистикой, но вместе с тем она лишает мистическое переживание права оформливать себя как переживание трансцендентного мира; мистика с точки зрения современных теоретиков покупает право на свое существование ценой отказа от метафизики; не говоря уже о том, что она не может быть живым свидетельством о существовании трансцендентного мира, реальности, она не может лежать в основе учения о трансцендентном; мистическое учение о трансцендентном отдает мистику во власть метафизики, а с метафизикой теория знания стремится вообще прикончить; мистика становится в учении современных теоретиков лишь хаосом переживаний, затемняющих разум: она сливается с безумием и юродством. В этом отношении любопытен взгляд на мистику современных теоретиков (см. статью С. И. Гессена *«Мистика и метафизика»*. «Логос», I выпуск). Мистика – не мистицизм; говорить о ее содержании членораздельно невозможно; она адекватна всякому переживанию, иррациональному по существу; иррациональное переживание лежит в начале всякого философского исследования; оно же есть предельное философское понятие; дуализм мира переживаемого бытия и философской, научной или какой-либо иной ценности преодолеваем лишь формально; этот дуализм проявляется еще резче, чем дуализм формы и содержания; *пропасть между ними можно лишь пережить;* неоплатонизм из иррационального единства выводит рационально познаваемый мир: теории egressus'а (напр., эманации) вкладывают в иррациональное все то, что затем выводят из него: этот вид мистической метафизики невозможен, как невозможен и тот тип, который превращает переживание в понятие *regressus'a* (Августин, Скот Эригена); невозможно обосновать мистику введением понятия объективно существующей высшей силы, как и теории, преодолевающей дуализм формы и содержания рациональным путем; чистая мистика не сливаема и с негативной теологией; так, теория познания отводит мистике область чистого, внерассудочного бытия; вся наша жизнь оказывается бессловесным, безумно-мудрым юродством, не поддающимся уразумению. *«Мысль изреченная есть ложь»*, – давно еще сказал Тютчев, пытаясь оформить свое переживание в слове; но был не прав: членораздельное слово уже нарушило мистику. Этим крайним выводом отрезывается всякое право мировоззрения влиять на представление о мире и природе человека; знание упорядочивает материал опыта; теория знания упорядочивает знания; но смысл этого порядка пропадает; между тем самый порядок нам нужен для жизни, для миросозерцания, но истина, смысл, ценность оказываются отрезанными от жизни; их смысл в несуществовании; существование же есть набор бессмысленных звуков и знаков, встающих в нашем переживании; жизнь – безумие; смысл же и ценность в несуществующей логической истине.

Вот безумный, чудовищный вывод современной философской науки, логически правомерной; логика оправдывает безумие ценой своего права быть логикой *«ни для чего»:* крайний познавательный формализм уживается с крайним жизненным фетишизмом, ибо, поскольку я остаюсь человеком (философия оказывается внечеловеческой дисциплиной), мне остается создать фетиш из случайного переживания; всякая же связь переживаний и особенно смысл этой связи, возникающий даже для сумасшедшего, оказывается неправомерным transcensus'ом: даже сумасшедшие оказываются все еще слишком большими рационалистами для последовательного гносеолога; но ведь религия и есть связь переживаний, родившаяся из глубины иррационального опыта: но религия не существует для теории знания, обосновывающей мистику бытия.

С правомерностью теории знания нам не приходится спорить, с выводами же ее, касающимися конкретной жизни, можно не соглашаться; но тогда следует делать ряд решительных выводов. 1) Смысл жизни, являющийся выводом оформленных переживаний и несоизмеримый с познанием, есть смысл религиозный; но сущность религии не в познании, а в творчестве; религиозные догматы суть символы творческих переживаний; связь переживаний, выводящая мистику из хаотического круговорота чувств, не имеет отношения к теоретическому разуму; если же мы осознаем ее, как разум практический, то нормы этого разума должны мы будем признать зависящими от данных опыта (переживаний), неоформливаемого в методах наук; любой предмет опыта, разложимый в науке, есть, с другой стороны, предмет и религиозного опыта, неразложимый в науке; двузначность такого опыта признается мыслителями вроде Гёффдинга и Джемса. 2) Признавая зависимость норм практического разума от данных религиозного опыта и считая религию осмысленной связью мистических переживаний, мы неминуемо должны будем прийти к признанию религиозной метафизики как своего рода символики, опирающейся на переживаемые ценности; гипотетичность такой метафизики, раз осознан откровенно творческий ее смысл, нисколько не вредит жизненности религии. 3) Наоборот, всякий догматический рационализм откидывается; догматика религии, принятая как символика, отличается и от негативной теологии; ибо здесь основные религиозные верования выводятся не из предельных отрицательных понятий, а из связи мистического опыта, положительно переживаемого. Базируя религию в творческом опыте, мы переступаем границы между эстетикой и религией.

Такой вывод к положительной религии мы обязаны сделать: в противном случае мы останемся с дуализмом безумной жизни и нечеловеческой, несуществующей логикой; вместе с тем мы убиваем возможность всякого мировоззрения внерелигиозного (то есть переживаемого опыта). Существует ли связь между теоретическим разумом и стремлением жизни к религиозному мировоззрению – вопрос другой;

к решению этого вопроса, к его радикальной постановке еще только подходит и гносеология, и философия творчества.

Но уже ясно одно: среди всей сложности мы по-новому глядим в лицо религиозной проблеме; в человечестве как будто снова поднимается эта проблема; на этот раз она ставится в окончательной, бесповоротной форме: мы должны или остаться с безумным, бесцельным, немым и бессмысленным человеческим существованием (раз логика и теория знания объявляют себя *внечеловеческими дисциплинами*), быть ангелами или скотами, или должны мы в принципе допустить смысл: но этот смысл может иметь лишь оправдание во взгляде на жизнь, как на творческий процесс: только такой трансцензус и возможен. Допуская в принципе религию, мы должны в свете новых миросозерцаний разобрать положительные религии, которые для нас до сих пор были освещены ныне угасшим светом рационалистического или этического догматизма. До сих пор религиозная символика являлась пред нами в метафизической оправе; ныне самую метафизику мы рассматриваем как особый вид символизма. Не символизм должны мы метафизически себе уяснить; самую метафизику приводим мы к символическим образам, рождающимся из связи иррациональных переживаний жизненной мистики.

Можно доказывать реалистическое миросозерцание Ибсена; ряд цитат с достаточной убедительностью подтвердит нам его существование: недаром же явления дегенерации, наследственности с такой мрачной силой переданы в его творчестве; можно обратно доказывать мистицизм Ибсена; самые факторы наследственности предстанут тогда как прообразы мрачно карающей власти рока. Наконец, в ряде драм Ибсен касается религиозной проблемы. И мы часто в круге противоречий: Ибсен – детерминист; Ибсен – мистик; Ибсен – пророк нового религиозного сознания. И мы не понимаем, кто же по существу Ибсен. Но мы не понимаем и всей сложности в постановке вопросов между наукой и религией; новое освещение религиозного сознания, как и новый взгляд на науку еще едва намечен среди умственной аристократии; наши же ходячие мировоззрения все так или иначе связаны с теоретически изжитым догматизмом. Мы только смутно чувствуем, что в этом важном вопросе дело обстоит не так складно; вообще популярное изложение верхов мистики, как и верхов науки, ведет к невообразимому сумбуру в процессе выработки жизненного миросозерцания. Часто еще и теперь раздаются речи о маниакальном характере самого ибсеновского творчества или стараются его уложить на прокрустово ложе отжившего догматизма, не подозревая, что безумие, дерзновенность, зачастую противоречивость его положений едва ли с полнотой отражают противоречивость, дерзновенность, граничащие с безумием в самих выводах науки и теории знания. Изменился самый смысл терминов *«идеальный», «реальный», «научный»*. Подходя к Ибсену в методологических шорах ныне отживающих мировоззрений, мы не поймем ровно ничего. Между тем Ибсен в основном своем произведении *«Император и Галилеянин»* ставит ту же тезу в отношении к вопросу о вере и знании, как и современные течения мысли; третье царство провозглашает Ибсен устами одного из действующих лиц драмы (Максима) как грядущую религию; первое царство – царство материальной жизни (мир бытия); второе царство – мир Логоса, сына, принципа; но с удалением теории знания за пределы всего живого перед нами два разделенных царства – мир бытия и мир логических принципов; первое безумно, бессмысленно; второе бесплодно, безжизненно; смысл только в соединении; царство целей должно жить; царство средств должно иметь смысл; соединение же разума с переживаемым опытом возможно только как религия жизни; и эту-то религию жизни провозглашает Ибсен как грядущее царство духа. Небо и землю соединяет Ибсен совершенно так же, как соединяет небо и землю Ницше. И основания для такого соединения дают ему существующие сложности отношений между знанием и мировоззрением, религией и наукой.

*Противоречие между нравственностью и красотой.*

Противоречие между нравственностью и красотой тесно связано с противоречием между волей и созерцанием. Существующие формы бытовой морали не в состоянии указать подлинно этическую цель жизни; сложность жизни превышает возможности отношений между так называемым добром и злом; развивающаяся наука, с другой стороны, меняет естественный взгляд на нравственность. А научные теории этики уже потому не в силах заменить наши естественно сломившиеся принципы этики, что наука несовместима с мировоззрением. Нравственность заменяет она в лучшем случае социальной гигиеной; с другой стороны, формальные принципы этики (хотя бы у Канта) оказываются слишком отвлеченными от всяческого жизненного содержания; наконец, социальные учения, наиболее доступные среднему пониманию широких масс, заменой всеобщей и обязательной этики классовой моралью в сущности и вовсе уничтожают наше индивидуальное представление о нравственности; личное благородство, возвышающее нас в наших глазах, оказывается ненужным, буржуазным; критерий нравственности утеривается вовсе; но наше индивидуальное содержание ищет чего-то равнозначного нравственности: мы не можем жить без внутренне реальных для нас устоев жизни; и если рушатся перед нами критерии правды и добра, мы поневоле ищем их в красоте, в мистике; и культ красоты поневоле возник и окреп вместо утрачиваемого ныне культа добра; но сфера красоты смутна и неопределенна; ища критерий красоты, мы попадаем в новый цикл противоречий; пожалуй, красота и есть созерцание; и действительно, эстетизм ищет опоры в созерцании;

метафизика, эстетика так или иначе связаны с пессимизмом. Созерцание, то есть отказ от воли, как мы уже видели, переходит в свое противоположное; оно переходит в творчество новых жизненных отношений; и поскольку это творчество базируется на личном «я», постольку философия красоты из пессимизма переходит в эгоизм; нравственно то, что я нахожу красивым; но и тут красота сталкивается с нравственностью; *«ты должен»* противопоставлено *«я хочу»*; является мистический опыт, который различает в «я» личном «я» мировое; это второе «я», открывающееся мне во мне самом, обращается к «я» личному со все тем же *«ты должен»* во имя красоты, и обратно: «я» личное видит во втором *«я»* нечто надындивидуальное; к нему обращается оно, как к *«ты»*. Но как только сумеем мы различить личность от надындивидуального корня личности, мы уже не можем не знать, что всякое другое *«я»*, являющееся нам, как *«ты»*, определяется другим «я»; мое *«я»* второе (надындивидуальное) есть вместе с тем надындивидуальное *«я»* для всякого «ты», являющегося моему сознанию; раз это осознано, «я» второе становится *«он»*, связующее всякие индивидуальные *«я»* и *«ты»*; тут мистика созерцания красоты переходит в религию; красота и нравственность сливаются: *«я – это ты»*. Ницшевский эгоизм, провозгласивший *«я»*, есть не более как тактический прием, по-новому приводящий к старой религиозной морали; Ницше нам, в сущности, говорит: «люби не ближнего (*«ты»*), а себя (*«я»*), но эта любовь нужна для того, чтобы <в этом> *«я»* ты открыл другое *«я»* и превратил свое личное (близкое) *«я»* в путь и стремление к другому далекому *«я»*; не зная реально связи между обоими *«я»*, что ты можешь знать о ближнем; только через далекое «я» можешь ты подойти к ближайшему «ты» (ближнему)». Но вывод из этого положения таков же, как и вывод древнейшей мистики Востока: *«Я – это ты» («Татьтвам Аси»)*. В этот момент не только красота становится нравственностью, но и формальная нравственность является для сознания внутренне наполненной содержанием, то есть она является красотой; здесь эстетизм становится этизмом; этическим элементом в эстетизме Бодлэра был, в сущности, «Goût de l'infini»; характерно, что эстетизм Верлена переходит в культ Мадонны, эстетизм Уайльда – в культ христианской красоты; Гюисманс становится католиком, Вагнер – поэтом и т. д. То же происходит с Ибсеном: провозгласив индивидуализм, Ибсен развертывает перед нами галерею эстетов, указывая вместе с тем трагический вывод эстетизма, наконец, в *«Женщине с моря»*, *«Эйольфе»* и *«Когда мы, мертвые, пробуждаемся»* высший момент человеческого творчества сливает красоту и нравственность в неделимом единстве.

## II

Антиномии, которых мы так кратко коснулись, соединяясь друг с другом, образуют в личности сложнейший лабиринт жизненных отношений; в каждом данном конкретном случае сложность действительности всякий раз превышает практические ответы, диктуемые выводами из ныне отживших мировоззрений; каждое из этих мировоззрений рисовало нам жизнь упрощенно; являлись ли такими мировоззрениями материализм, позитивизм, пессимизм или идеализм, мистицизм – все равно: конкретно переживаемое осознается хотя бы в переживании и бесконечно сложнее, и противоречивее; действительность являет нам сложное соединение поступков и мировоззрений; наши же правила отношения к жизни, покоясь на пережитой простоте, не могут нас удовлетворять. Ибсен первый из драматургов отразил в своей драме действительную сложность отношений; его революционная деятельность заключается в том, что он срывает с нас методологические очки. До Ибсена мы жили в атмосфере гипноза; хотя мы и чувствовали жизнь сложнее, нежели о ней говорили нам господствующие мировоззрения, однако мы не смели признаться друг другу и себе в том, какова умалчиваемая нами переживаемая действительность; мы невольно представляли себя и других всецело позитивистами, романтиками, мистиками; мы не хотели признаться, что мы то и другое – одновременно; и в произведениях драматического искусства господствовала крайняя отвлеченность в изображении действительности; перед нами являлись *типы*, и только *типы*; но только редкое художественное произведение возвышается до подлинной *типичности*, где *тип* становится всечеловеческим, вневременным, бессмертным; обычно же тип вырождался в драме в ходячую тенденцию; и это имело место как раз в реалистической драме; в драме выражалась схематизированная простота поступков, а вовсе не подлинная сложность мотивов, подготовляющая *коллизию*. Тип в реалистической драме до Ибсена выродился в тенденциозный *футляр*; в этот футляр втискивался человек; перед нами был *человек в футляре*, а мы принимали этот *человеческий футляр* за подлинного человека. Почему? Потому что и сами мы были людьми в *футляре*; схематизм, присущий догматическим мировоззрениям недавнего прошлого, суживал наше отношение к жизни, а стоящие на страже *городовые футлярных мировоззрений* гипнотизировали личность; каждое мировоззрение имело свой плакатный символ веры, малейшее отступление от которого преследовалось строго городовыми от позитивизма, рационализма, религиозного догматизма и т. д. Мы все – эстеты, либералы, социалисты и анархисты – были одинаково узкоконсервативны к требованиям живой личности. И когда Ибсен первый показал нам воочию подлинного человека со всей его скрываемой, подпольной сложностью, мы забили тревогу; личность оказалась несоизмеримой с самого разнообразного сорта футлярами, куда мы ее старались упрятать; Ибсен разбил *футляр* на человеке – правда, как бы со сцены: это геройство стоило ему многих страданий: он принужден был бежать с родины; но своим геройским поступком он помог разбить футляр на многих из нас; ибсеновская сцена оказалась более жизненной, нежели театральность показной стороны жизни; *«в жизни этого нет»*, – сказало европейское общество, увидав ибсеновских героев; *«формы проявления нашей жизни в обществе безжизненны»*, – ответил нам Ибсен: *«да, это так»*, – подхватили немногие. Завязалась тяжба. И победил Ибсен: после Ибсена мы уже не вернемся к драме Сарду, Золя и даже Зудермана. Ибсен разбил *футляр на человеке* только в искусстве; частью благодаря ему этот *футляр* ныне разбит и на нас.

В этом отношении прав один из литературных критиков Ибсена, Лотар, когда он говорит следующие характерные слова: *«Все, что прошлое столетие дало в области мысли, все отразилось в художественном творчестве Ибсена. Его анализ отдельной личности является синтезом века. Романтизм и реализм, пессимизм и оптимизм, социализм и индивидуализм – все течения времени сумел Ибсен заставить служить своим целям. И в этом целом труд его был посвящен будущему, которое должно дать людям то, что им принадлежит, – права личности»*. А вот что говорит по этому поводу Йегер: *«Драма вообще не сразу оказалась на уровне общего духовного прогресса в Европе»*. Датская газета *«Социал-Демократ»* следующим образом характеризует Ибсена: *«Он был, как сам себя обрисовал в одном из своих стихотворений, рудокопом, который своим тяжелым молотом пробивает себе путь вглубь – в самые недра жизни и души человеческой»*. Ибсен продумывал свои драмы до конца: разбивая на нас броню нашего окаменения своей железной киркой творчества, Ибсен каждой репликой своих героев усложняет любое положение жизни, данное им в начале драмы; сначала он выдвигает тот или иной тезис в том общем, нам всем знакомом виде, в каком дан этот тезис в катехизисе любого мировоззрения: перед нами – неотесанная глыба, где еще нет жизни; далее начинается ряд перекрестных сцен, сопровождаемых градом реплик, сыплющихся на тезис, как частые удары кирки: первоначальная глыба становится все полногранней, и, наконец, из многих жизненных граней начинает выступать подлинно живой, бесконечно сложный контур, а мы недоумеваем: *«в жизни этого нет»*. Вернее, не в жизни, а *в футляре*, в который стремятся забить жизнь *городовые от догматизма*. В этом отношении справедливо указывает Бьёрнсон на целесообразность и глубокую продуманность ибсеновских реплик, так часто поражающих наш догматизм своею парадоксальностью: *«Он (Ибсен) – величайший мастер* *в смысле построения своих пьес. Возьмите «Дикую утку». Там ни одной лишней реплики, каждое слово имеет свою цель. Настоящее чудо искусства»*. Но что, по мнению Бьёрнсона, является чудом искусства, то, по мнению наших критиков, еще вчера объявлялось бессмыслицей. Вот как характеризует Ведель отношение к Ибсену многих датчан: *«Ибсен слишком тяжел. Ибсен слишком холоден и мрачен... Ибсен слишком туманен, – говорят люди, которые неохотно отваживаются забираться в такие глубокие места, где уже не видно дна. Простой здравый смысл подымает на дыбы против Ибсена многих... писателей-реалистов... Ибсен такой сухой, угловатый... Ибсен слишком спокоен, почти безжизнен... Безупречен в смысле техники... Недостаточно артистическая натура»*... Таков заряд обвинений против Ибсена; заряд обвинений не умолк и по сю пору. Но что можно сказать против? Ибсен тяжел – да, тяжело разбивает киркой футляр нашей успокоенности этот рудокоп духа; холоден, мрачен – в подземных глубинах нашей земли холодно: да, он холоден; в подземных глубинах нет света дня: да, он мрачен. В его глубине часто не видно дна, что возразить против этого? Прилив его творчества уносит в *«неизмеримость темных волн»*: все это верно. Простой здравый смысл вооружается против Ибсена: но здравого смысла у жизни нет, как нет его и у современности, где утончение научного, философского, общественного и религиозного смысла лишает этот смысл догматической *«здравости»*, т. е. боязни заглянуть глубоко в себя и вокруг себя. Ибсен спокоен и сух: его спокойствие – земляная кора, под которой глухо грохочет вулкан: обычное для него спокойствие первых трех-четырех актов разрывается взрывом последнего акта, который заставляет его героев проделывать безумия, пугающие здравый смысл; лед его сухости, расплавленный безумием, низвергается тогда гремящим бурным потоком на нашу благополучную *«влажность»* жизни. Ибсен безжизнен – но крайние степени жара и холода вызывают анестезию чувств; безжизнен, потому что слишком велик размах его жизненности для наших, едва уловимых движений жизни: у нас часто не оказывается органов восприятия для Ибсена: они – атрофированы. И, безжизненные, мы жизнь ибсеновского творчества воспринимаем безжизненно. Ибсен безупречен как техник – да, опять-таки да: и виноваты мы сами, если техническая бездарность является для нас условием художественного дарования. *«Ибсен недостаточно артистическая натура»*; если под *артистичностью* разумеем мы неврастеническую раздерганность чувств, свойственную столь многим писателям, или актерскую широту натуры, выражающуюся в пьянстве, ношении альмавивы и гимнастике мускулов на сцене для выражения чувств, то Ибсен – натура действительно *«не артистическая»;* его творчество, как и он сам, безукоризненно; оно, как и он сам, в цилиндре; воистину тупоголовость часто мы называем артистичностью, а темное, низменное нутро чувств (почти чрево) – художественной интуицией; такое чрево молчит в творчестве Ибсена.

Сложность переживаний у лиц ибсеновского персонажа превышает сложность ответов той или иной доктрины, исходя из которой мы определяем свое умственное и нравственное отношение к событиям жизни; и потому-то Ибсена нельзя подводить под рамки той или иной доктрины; Ибсен не реалист, если под реализмом разуметь соответствующие доктрины; но Ибсен, однако, и не мистик, если под мистикой мы будем разуметь средневековую метафизику переживаний; Ибсен революционер; но он не социал-демократ, не анархист-коммунист; социалисты достаточно подчеркивали реакционный оттенок в творчестве Ибсена; и, однако, подлинно реакционные элементы общества и по сю пору видят в нем опасного революционера. Ибсен не присоединяется ни к какому догмату; но системой искусно подобранных реплик, а также всей фабулой своей драмы достаточно разбивает ту или иную доктрину; здесь пользуется он той или иной научной теорией; там выводит из любой доктрины вовсе неожиданный тезис, чтобы вновь раздробить, опрокинуть и по-иному выдвинуть его в следующей драме; каждая следующая драма бросает нам ряд вопросов, выбивающих нас невольно из любого догматического катехизиса. Любопытно признание Ибсена, записанное немецким литератором Конрадом, по поводу истолкователей ибсеновского творчества: *«Да, да – уж эти мне толкователи. Не всегда-то они удачно справляются со своей задачей. Они любят все сводить на символы, так как не уважают действительности. А если преподнести им символ, они его опошляют и бранятся...»* Эти слова Ибсена о характере своих драм чрезвычайно драгоценны: реалист выведет из них протест Ибсена против символического понимания его драм; символист же прочтет в его словах протест против реализма; истинный символ *«они (истолкователи) опошляют»; «преподнести им символ... они бранятся»*. Но Ибсен, по-видимому, не реалист, не символист в обычно понимаемом смысле этого слова; под реальной действительностью он разумеет некую действительность, допускающую мир символов, сросшийся с нею в единстве; под символом, очевидно, вовсе не разумеет он аллегорию; говоря об опошлении истолкователями его символизма, он, очевидно, разумеет всевозможные аллегорические способы истолкования его драм, то есть попросту рационализацию образов. Но прямого ответа на то, как понимать его драмы, он не дает: он только ставит вопрос: его задача сбить с догматизма; столкнуть разного рода понимания действительности в непримиримом противоречии; схематическое разрешение того или иного вопроса, касающегося жизни, его не удовлетворяет: здравый смысл разрубает он тысячами парадоксов, и здравый смысл падает: мы стоим перед живой совершенно реальной сложностью; тут Ибсен или нас покидает, или обращается к символу, а мы – недоумеваем: «*Как подумаешь о том*, – пишет Ибсен к Брандесу в 1882 году, – *насколько у нас... еще туго, вяло, тупо критическое понимание, представишь себе низкий уровень нашего общего миросозерцания, – невольно впадаешь в глубокое уныние, и мне даже часто кажется, что лучше всего немедленно прекратить свою литературную деятельность. У нас, в сущности, не нуждаются в поэтических произведениях*». Далее: «*У нас... не особенно заботятся о свободе, а только все о вольностях – в большем или меньшем количестве, согласно партийной точке зрения. Крайне неприятно задевает меня также эта некультурная плебейская наша манера полемизировать*». В 1882 году еще горько чувствовал Ибсен глухую стену *футлярных людей*, дотошно лезущих на него со своими узенькими мировоззрениями: *футляр, надетый на человека*, в свое время чуть ли не заставил Ибсена бросить литературную деятельность; каким стоном звучат слова, обращенные бедствующим Ибсеном к королю уже после создания «Бранда», одного из величайших своих созданий: «*Получаемыми выражениями... одобрения я не могу существовать... Я хлопочу не об обеспеченном положении, но борюсь за дело своей жизни, в которое непоколебимо верю... В руках вашего величества дать мне умолкнуть, склониться под бременем самого горького отречения, – отречения от дела своей жизни. Мне пришлось бы уйти с того поля битвы, на котором я, знаю, призван бороться...*» Ибсена угощали кошачьими концертами и всякого рода демонстрациями; его считали упадочником, врагом общества, анархистом, безумцем; еще недавно и у нас раздавались голоса, что ибсеновских героев не существует; помилуйте: Сольнес всходит на башню, чтобы говорить с Богом; Бранд ведет народ на вершины; Боркман надевает пальто и идет бороться с жизнью; все это – чепуха: какие-то ледяные руки, хватающие за сердце, – как непсихологично; так говорили почтенные буржуа и недоучившиеся писаки из критиков; и продолжали высоко держать голову, рассуждая о психологии, в то время как один из наиболее тонких психологов нашего времени, Гаральд Гёффдинг, был глубоко захвачен тем самым «*Джоном Габриэлем Боркманом*», в котором усматривали бессмысленность и безумие самого Ибсена; этот же психолог дает следующий отзыв о глубоком психологическом чутье Ибсена в приветственной речи по поводу юбилея писателя. «*Вы*, – говорит Гёффдинг, обращаясь к Ибсену, – *ввели в драматическое искусство перспективу... Характеры и события развертываются перед нами с самого их возникновения, сокровенными ходами приводят нас к тому месту, откуда раскрывается широкий горизонт жизни человеческой. Какую сокровищницу психологических наблюдений и житейской мудрости представляют эти диалоги*». (Из юбилейной речи.) *Безумие, бред, нереальность, антипсихологичность* – так характеризовало драмы Ибсена вместе с критикой тупоголовое мещанство всего мира и в своем упорстве ссылалось на науку, психологию, историю литературы; *сокровищница психологических наблюдений и житейская мудрость* – так характеризует творчество Ибсена один из виднейших психологов современности; и мы поверим последнему: Ибсен – действительный выразитель современной человеческой психологии, взятой во всей ее сложности; и его оправдывает подлинная наука, не боящаяся догматической указки. Что герои Ибсена подлинны, внутренне реальны со всем их символизмом, со всем загадочным туманом, в который их погружает Ибсен, это мы знаем теперь в себе, это мы знаем и по свидетельству Гёффдинга. Был ли он еще и сознательно посвящен во все сложности современной теоретической мысли, переживающей трагедию? На это следует заранее дать ответ: нет, Ибсен сам читал мало, с философией и наукой в ее теоретическом выражении он был мало знаком, хотя его тезисы и оправдываются современной теоретической мыслью. Вот отрывок из письма к Брандесу, рисующий нам Ибсена во всей его философской наивности, со всей его философской проницательностью; Ибсен пишет: «*Ну, а сочинение Джона Стюарта Милля... Не знаю, вправе ли я высказаться по вопросу, по которому не являюсь специалистом. Но как вспомню, что существуют писатели, рассуждающие о философии, не зная Гегеля и вообще немецкой науки, то полагаю, что и не то еще дозволено. И я чистосердечно сознаюсь вам, что совсем не вижу прогресса или какого-либо будущего в направлении, указываемом Стюартом Миллем. Не понимаю, что вам за охота была брать на себя труд переводить это сочинение, которое по философскому мудрствованию напоминает Цицерона или Сенеку. Я убежден, что вы сами, и притом в срок, вдвое меньший, какой потратили на перевод, могли бы написать книгу в десять раз лучше. И, по-моему, вы оказываете Миллю величайшую несправедливость, сомневаясь в правдивости его утверждения, что все свои идеи он заимствовал от своей жены*». Мы невольно улыбаемся, читая этот отзыв Ибсена о сочинении Милля. Уверенность в том, что Брандес может написать сочинение более значительное, нежели Милль, выдает с головой философскую наивность Ибсена; но критическое отношение к направлению Милля показывает необычайную интеллектуальную интуицию; теперь нам уже ясны промахи Милля; но письмо написано в 1873 году, когда английский позитивизм торжествовал в Европе.

Будучи глубоко наивен в вопросах теоретической философии, логики и психологии, Ибсен методом от противного приходил к образному выражению сложнейших антиномий современной теоретической мысли, разбивая и приводя к абсурду ограниченный догматизм. В этом отношении характерно одно воспоминание об Ибсене, рисующее его отношение к спору; Ибсен любил озадачивать своего собеседника парадоксами, заставляя опровергать эти парадоксы и вместе с тем внимательно наблюдая характер опровержений; так Ибсен собирал материал для творчества; он всячески испытывал диалектику и логику спорящего; оттого-то диалоги его так жизненно убедительны, так сложны, так не похожи на ходячую пропись, почерпнутую из теорий, несостоятельность которых очевидна для современных специалистов-философов, как была она внутренне ощутима для всякого живого человеческого инстинкта, не забитого в футляр.

Ибсен не был специалистом-философом; тем не менее художественным инстинктом он предугадал сложность постановки вопросов в теоретической философии, выводы которой, ложась в основу современных миросозерцаний, имеют, хотя и посредственно, большое влияние на решение жизненных антиномий в том или другом направлении. На этом основании многие указывают, что его драмы скучны; слишком много в них отвлечений; живые действующие лица у него часто эмблемы миросозерцаний; живая жизнь отступает на задний план... Но если принять во внимание, что миросозерцание отныне есть глубочайшая связь, объединяющая творческие акты, а примат творчества над познанием ныне имеет все более и более защитников среди философов, то нам станет понятным, что миросозерцание так решительно вмешивается в жизнь ибсеновских героев; оно не имеет того отвлеченного смысла, который в нем хотят видеть; на всяком миросозерцании лежит печать откровенного волюнтаризма. Указывают на то, что ибсеновский герой вмешивает драму своего миросозерцания в личную жизнь; но и на это легко можно возразить: самые нормы миросозерцаний не соединены с практическими ценностями творчески переживаемого бытия; между тем эти нормы предопределены творчеством; самое миросозерцание – в процессе образования; ряд существующих миросозерцаний в этом отношении переживает кризис; самая большая трагедия есть трагедия нашего познания, сознающего свой кризис; и если познавательные формы суть условия самой эмпирической действительности, переживаемой как жизнь, то кризис познания отображается в жизни как самое страшное крушение жизни. Ибсен открывает нам не трагедию в жизни; трагедия в жизни случайна; она может быть, может и не быть в условиях данной жизни; Ибсен открывает перед нами непрерывную трагедию самой жизни; наша трагедия предопределена трагизмом познания, обусловливающего жизнь и не приведенного к творчеству; если трагедия познания обрекает нас во власть сурового рока, то ибсеновские герои предопределены роком; отсюда детерминизм ибсеновских драм; Ибсен обычно показывает нам лишь развязку в драме; оно и понятно: то, что подготовляется непрерывно, не может быть представлено в условиях сцены; развязка у Ибсена всегда случайна; но случайность развязки – в видимости; Ибсен нарочно подчеркивает бутафорский характер своей развязки (на героя летит лавина, герой сходит с ума и т. д.), не самая эта данная в трагедии развязка ему нужна; нет у Ибсена внезапных, потрясающих ход драмы событий; события нарастают непрерывно; они нарастают еще в прошлом выводимых героев; и вот отсюда-то важность ибсеновского диалога; диалог ведется так, что мы начинаем проникать в далекое прошлое героев; мы живо переживаем далекую трагедию Джона Боркмана; подлинная трагедия здесь – в крушении карьеры Боркмана; но самое это крушение не на сцене; мы узнаем о нем из диалога; подлинная трагедия Сольнеса не в том, что он сорвался с башни, а в том, что он перестал строить башни и колокольни; когда мы впервые видим на сцене Сольнеса, мы и не подозреваем, что он уже пережил свою трагедию давно; из перекрестного диалога нам это становится ясно; и когда нам станет это ясно вполне, Ибсен неожиданно убивает своего героя: Сольнес падает. То же и в драме *«Маленький Эйольф»*; трагедия, от которой гибнет Эйольф, начинается еще до рождения самого Эйольфа; трагедия Освальда из *«Привидений»* вовсе не в том, что он сошел с ума, а в том, что он вообще родился. Ибсеновская драма начинается с конца трагедии: все главные события уже совершились; задача диалога – ретроспективно развернуть перед нами всю жизнь героев, ибо вся их жизнь – трагедия: нет поэтому у Ибсена видимого начала и видимого конца трагедии; но показать жизнь героя, а не только два, три события из жизни, – задача, не воплотимая на сцене; и потому-то Ибсен показывает нам своего героя не со стороны его крупных душевных движений, в нем происходящих, а со стороны внешних черт; действующие лица в гениально построенном диалоге рисуют нам прошлое героя самым детальным образом; сам же герой показан со стороны внешних черт; Ибсен снабжает свои драмы детальными ремарками: в них узнаем мы, как ходят его герои, какие они носят прически, костюмы; мы узнаем все их манеры, все жесты; чаще всего они мало говорят о событиях, жертвой которых они становятся; говорят они немотой, жестами, часто незначащими словами; за них говорят окружающие: тонкое кружево диалога все время окутывает их; и мы часто начинаем их узнавать прежде, нежели они откроют рот; а когда начинают они говорить, то говорят о прошлом; во всех словах, почти незначащих, звучит это прошлое; окружающие их лица в таком случае являются как бы хором; они повествуют нам о прошлом героя, они комментируют их глухонемые жесты; и мало-помалу перед нами встает все то, что было с ними задолго перед тем как они появились пред нами; и тогда мы начинаем видеть, что трагедия их позади их, что они – обреченные; еще один последний удар, незаметный, незначащий, и они – гибнут; и вот приходит случайное, иногда мало имеющее отношения к их жизни, событие: ибсеновскис герои тогда гибнут. Это несоответствие их гибели с кажущейся причиной подавало столько поводов к тому, чтобы упрекать Ибсена в бессмыслии и искусственности. Рубек гибнет в тот момент, когда нашел цель своей жизни, от случайно упавшей лавины; Эйольф тонет случайно; Боркман умирает от разрыва сердца в тот момент, когда, полный веры в себя, он идет бороться с жизнью; Сольнес падает с колокольни тоже случайно, когда он уже взошел на нее и ему оставалось только – спуститься; Бранд, перенесший смерть жены и сына, умирает тоже случайно. Ибсен как будто нарочно кидает нам в лицо этими случайностями, чтобы подчеркнуть, что все равно, от чего бы ни гибли герои, потому что они погибли – давно, до начала развертывающихся событий. Извне случайность, изнутри детерминизм – вот обычный прием Ибсена, Ибсен хочет как будто сказать, что не то в жизни драма, что приходит в событиях жизни внезапно; вся жизнь, когда нет гармонии между ней и сознанием целесообразно прожитого прошлого, – сплошной ужас; Ибсен может сказать, что, когда изжита жизнь, приходят случайности, обусловливающие и внешнюю гибель. И Гедда Габлер застреливается оттого, что Левборг выстрелил себе не в грудь, а в живот. Ибсен хочет сказать, что случайности не случайны, что внешние события жизни не могут нас сломить; мы должны царить над случаем; мы должны быть творцами собственной жизни; Ибсен враг всякого детерминизма, если мы глубже измерим его творчество; детерминизм его, так сказать, чисто тактический; он берет современных людей, шаг за шагом вскрывает противоречия их жизни; далее связывает он противоречия эти с трагедией их безвольного сознания; он указывает на то, что детерминизм – следствие нашей раздвоенности; разлад жизни вокруг нас зависит от разлада жизни в нас.

*Мы должны создать свою жизнь:* вот единственный выход из драмы Ибсена. У нас должно хватить достаточно силы воли, чтобы побороть рок. Ибсен пересматривает современность; он развертывает перед нами серию лиц: ученый, общественный деятель, художник, проповедник, мелкий служащий; все они проходят перед нами, и все они оказываются под знаком Рока; все они – несостоятельны перед ими же вызванными событиями жизни; нет в них целостности: Ибсен стремится выбрать из жизни наиболее сильных; сильная личность сменяется сильной личностью; и, однако, эти сильные личности гибнут; Ибсен как бы стремится показать нам, что сильных личностей и вовсе нет. Но сам Ибсен верит в личность. И если среди нас нет того, кто с достаточной мужественностью сумел бы побороть собственный рок (безволие), он с надеждой обращается к будущему: провозглашает третье царство, верит в творческое слияние веры с сознанием; Ибсен – *«странник по высотам»*, как его определяет Лотар; высоты человеческой личности снятся Ибсену; под скептицизмом и детерминизмом Ибсена скрывается юношеская вера в новую жизнь; к будущему, как и Ницше, обращен Ибсен. Вот как говорит о нем Лотар: *«Он – поэт нашей тоски по новому веку, по новым людям – людям третьего царства, представителям* *духовного благородства!.. Ибсен – «странник по высотам», простирающий руки к солнцу».*

Тут начинается символизм Ибсена; тут – мещанство всех стран, натолкнувшись на ибсеновские символы (которые всегда суть видения будущего), сперва клеймит его позорной кличкой декадента, а впоследствии, когда с Ибсеном уже стало трудно разделываться при помощи одной ругани, мещанство всех стран в поте лица своего начинает дешифрировать Ибсена, разъясняя его при помощи жалких аллегорий и серьезно веря, что эти аллегории – символы.

*«Да, да – уж эти мне толкователи!* – иронически отзывается Ибсен. – *Не всегда-то они удачно справляются со своей задачей... А если преподнести им символ, они его опошляют и бранятся»*.

Вглядываясь в содержание драм Ибсена, мы видим в них как бы три смысла, три параллельно выдержанных содержания: перед нами превосходные реалистические картины быта; мы видим живую Норвегию; фабула, действующие лица отчетливо зарисованы; начиная с черт лица действующего героя, его одежды, походки, жеста, языка и кончая бытом и общественными отношениями, мы нигде на всем протяжении драмы не встретим неотчетливости в рисунке; все здесь измерено, взвешено, зарисовано; реализм Ибсена в этом отношении может поспорить с реализмом Золя; перед нами чисто реалистическая драма; это, с одной стороны; с другой стороны, живо зарисованные фигуры среди обыденной обстановки жизни начинают говорить что-то такое, что вовсе не соответствует окружающей их действительности; мастер-реалист после изумительного знания жизни вдруг бросает нас как бы в сумасшедший дом; герой, только что сейчас говоривший с нами понятно, точно начинает заговариваться: он перекидывается от темы к теме; но не следует отчаиваться; вчитываясь в смущающие нас реплики, мы видим, что туманность, неожиданно врывающаяся в чисто реальное действие, так же неожиданно разрешается; действующие лица, еще только что говорившие прямо, понятно, начинают объясняться намеками; многие ищут здесь символизм; но символизм такого рода – кажущийся; он – только утончение диалога: Ибсен весьма экономен на объяснения; вскользь брошенное замечание, повторенное, быть может, только через несколько явлений, лучше характеризует душу героя, нежели пространное объяснение; вскользь брошенными словечками герои Ибсена быстро и метко характеризуют друг друга; два, три слова – и новая чисто реальная складка в облике; еще два, три слова – и новая складка; действующие лица все более и более обрисовываются; нужна большая память, чтобы свести к единству все эти мелкие черточки; в сумме они дают живой портрет; в действительности изображение человека состоит из столь мелких черточек, что черточки эти скрадываются; на полотне получаются только линии; чем тоньше, бисерней рисунок, тем ярче портрет; но линии, складывающиеся в рисунок, у Ибсена состоят из слов; ибсеновский диалог в своем реализме тоньше, нежели мы обыкновенно привыкли видеть на сцене; у него нет ни одного лишнего слова; и если мы жалуемся на длинноты ибсеновских диалогов, значит, мы не понимаем их цели: Ибсен не заставит своих героев разглагольствоваться попросту; и если они говорят о ничего не говорящих пустяках, это значит, что именно в пустяках этих сказываются характернейшие черты их жизни, подготовляющие развязку; нужна крайняя сосредоточенность, чтобы увидеть все, что видит Ибсен в своих героях; в природе часто мы не замечаем вовсе малейших нюансов в изменении цвета неба, облаков; и мы часто бываем удивлены, когда люди, знающие природу, начинают предсказывать нам перемену погоды, взглянув на ясное небо; то же у Ибсена: события подготовляются у него полутонами; он накладывает полутон на полутон, подготовляя то или иное событие, ту или иную реплику; а мы, невнимательно вслушиваясь в слова его действующих лиц, бываем удивлены будто бы беспричинным душевным движением его героев; всякий раз, когда это с нами случается, мы должны еще и еще раз вернуться к прочитанному, чтобы поймать ускользнувшую нить разговора; вот отчего ибсеновские драмы так проигрывают на сцене; часто актеры не в состоянии уловить всю сумму черт, подготовляющих событие; для этого нужно быть слишком большим психологом; слишком часто драматические писатели из крайних реалистов заставляют своих героев двигаться и говорить утрированно; ибсеновская неестественность слишком часто зависит от неумения проникнуть в тонкости ибсеновского реализма; как и Чехов, он строит диалог на полутонах; в этом отношении он более реалист, чем Золя. Как часто мы проглядываем многое в Ибсене; мне, например, приходилось встречать лиц, которые не раз и не два читали *«Строителя Сольнеса»*; им казалось, что они все там поняли; и, однако, из разговора приходилось мне убеждаться, что они проглядели одну существенную черту, характеризующую отношение Сольнеса к своей бухгалтерше, Кайе Фосли; они не заметили вовсе, что Сольнес ее гипнотизирует для своих целей; у Сольнеса большая гипнотическая сила; Ибсен рисует Сольнеса как гипнотизера столь тонко и столь реально, что мы вовсе не замечаем в Сольнесе этого характеризующего его свойства, как часто не замечаем мы явлений гипноза, происходящих перед нами в действительности; всякий другой драматург, менее утонченный в реализме, старался бы подчеркнуть элемент гипноза каким-либо более грубым и явным образом; Ибсен пользуется этой способностью Сольнеса для того, чтобы слегка ретушировать его, казалось бы, и без того реальный портрет. Таких примеров, когда мы не видим многих черт в драмах Ибсена, сколько угодно; некоторые тончайшие штрихи, сознательно проведенные Ибсеном и незамеченные нами, вовсе не лишают нас наслаждения; мы только смутно чувствуем глубину фона драмы, скользя сознанием по ее поверхности; когда же неуловленных штрихов накопляется слишком много, мы начинаем подчас и вовсе не понимать диалога: тогда-то мы объясняем непонятые места их символизмом; или в совершенно реалистическом месте драмы начинаем строить ненужную аллегорию; линия непрерывного развития событий обрывается; и нам кажется, что Ибсен допускает произвольные скачки там, где он накладывает лишь тени, или прячет мотив в складки этой тени; после второго, третьего чтения расправляются складки; там, где, по-нашему, обрывается реализм, оказывается непрерывность. Первое, против чего надо предостеречь наивных зрителей, это против стремления понимать аллегорически любое неясное место драмы; драмы Ибсена поэтому следует советовать читать, а не глядеть. Некоторые штрихи биографии Ибсена заставляют нас полагать, что он писал свои драмы столько же для читателей, сколько для зрителей; к постановке своих произведений на сцене с течением времени он охладевал; Герман Банг приводит следующие характерные слова Ибсена: *«Я пишу свои пьесы, как хочу, а затем предоставляю артистам играть их, как могут»*. Это ли не предел равнодушия к сцене? *«По-видимому, он с годами и писал, имея в виду главным образом читателей, а не зрителей,* – замечает актер Паульсен, – *его последние пьесы прямо как будто иллюстрированы ремарками»*; с этим замечанием нельзя не согласиться; кто внимательно прочел ремарки к *«Строителю Сольнесу»* или к *«Джону Габриэлю Боркману»*, того не удовлетворят актеры: все будет казаться, что пропущено что-то наиболее характерное, наиболее живое в Сольнесе или Боркмане.

Следует по многу раз возвращаться к одной и той же драме, чтобы охватить хотя бы часть из тех широких горизонтов, которые рисует нам Ибсен; опыт одного чтения безрезультатен; одно чтение часто лишь озадачивает; одни осознают свое изумление перед Ибсеном как восторг, другие – как негодование; те и другие еще не понимают Ибсена; впоследствии, возвращаясь к прочитанной драме, бывшие поклонники Ибсена от него отказываются; хулители – становятся поклонниками; между тем большинство – остается изумленным; изумление сопровождало творчество Ибсена на протяжении десятков лет; много было разговоров, опирающихся на изумление; *тут что-то не так, тут что-то есть»*, – слышали мы от одних; *«ерунда»*, – говорили другие. Между тем и те и другие еще не знали Ибсена подлинного; я прочел более пяти раз каждое из крупных произведений норвежского драматурга, как-то: *«Сольнеса»*, *«Боркмана»*, *«Бранда»*, *«Эйольфа»*, *«Женщину с моря»*, *«Воителей в Гельголанде»*, *«Когда мы, мертвые, пробуждаемся»*; опыт пятого чтения приносил новые черты, которые ускользали от четвертого чтения; так ли у нас читают Ибсена? И оттого-то у нас Ибсена не знают вовсе.

Все эти слова касаются лишь поверхности ибсеновских драм; я говорю тут еще пока об Ибсене-реалисте; и вот когда, наконец, сумеем мы найти чисто реальные черты в том, что вчера нам еще казалось туманным, мы наталкиваемся на некоторые образы и выражения, несводимые к реализму. Если слова старика в *«Дикой утке»: «лес мстит за себя»* еще объяснимы аллегорически, то поступок Рубека, убегающего с Иреной к вершинам, чтобы преобразиться, грубо ломает тончайшую ткань реализма, которой обвил своих героев Ибсен в других сценах этой изумительной драмы; здесь аллегория властвует уже над поступками людей; из риторической формы выражения аллегория становится реальностью, определяющей поступок: слово тут у Ибсена становится плотью; в самом деле: я могу в жизни выражаться иносказательно; живая речь пестрит узаконенными в языке символами-метафорами; более того: я могу всегда создать метафору, не встречающуюся в обиходе речи; и когда ибсеновские герои создают свои индивидуальные метафоры, у нас нет еще оснований уличать Ибсена в измене реализму; но когда те же герои начинают продолжать свои метафоры в жестах или поступках, например когда, сравнив подъем и пробуждение личности с подъемом на горные вершины, они и реально идут на вершины, чтоб пробудиться, мы смело можем сказать: *«В жизни этого не бывает»*. Тут панегиристы Ибсена от реализма обыкновенно становятся в тупик; им нет лазейки: они должны объявить Ибсена сумасшедшим или стараться объяснить поступки ибсеновских героев их ненормальностью; так и поступали еще вчера с Ибсеном все критики-реалисты: они объявили Ибсена декадентом – сперва; потом они старались оправдать Ибсена, стремясь определить его писательскую деятельность, как сводящуюся на изображение психопатов; но слишком ясно, что такое объяснение – увертка; слишком ясно, что Бранд, Сольнес, Рубек, Боркман для Ибсена не психопаты вовсе; да и кроме того: странно было бы от Ибсена ждать изображения одних только душевнобольных; Ибсен, этот тончайший реалист, изображал окружающую действительность; а если в окружающей действительности его внимание останавливали лишь чудаки, подобные Рубеку, это значит, что в окружающей действительности он усматривал штрихи, роднящие ее с сумасшедшим домом; но тогда и мы, судящие Ибсена, и вся ибсеновская критика есть критика сумасшедшего дома; но и тогда подлинная наша действительность для него не действительность вовсе.

Так приблизительно и смотрел Ибсен, указывая на кризис сознания, кризис моральных, социальных и эстетических воззрений нашего времени; недаром один критик охарактеризовал Ибсена как пророка с протянутыми руками к лучшему будущему; он звал к нам это будущее; он звал нас переступить за черту современности; но это было только потому, что хаос понятий, в котором мы живем, не в переносном, а в буквальном смысле есть тюрьма или сумасшедший дом; футляр, который разбивал на нас Ибсен, это те цепи, которые приковывают нас к нашей тюрьме.

Рассматривая галерею действующих лиц Ибсена, так сказать, в первом плане мы замечаем, таким образом, у него непримиримый дуализм между чисто реалистическим изображением событий и какими-то с реалистической точки зрения недопустимыми символическими отступлениями; если мы догматики-реалисты, мы должны признать ряд падений ибсеновского творчества как раз в местах наибольшего подъема; и это тем нагляднее, что в местах наименьшего подъема реалистическая ткань драмы совершенна; если мы догматики-символисты, мы должны признать, что во всем творчестве Ибсена есть всего несколько мест, заслуживающих внимания; все же пространство его драм занято мало для нас интересным изображением быта; провозглашая смерть быту, мы должны провозгласить смерть ибсеновской драме, выделив из разных драм несколько ценных страничек; вот почему и по сю пору ограниченные догматики как символизма, так и реализма, в сущности, проходят мимо Ибсена, отдавая ему дань официального почтения; для первых занимательнее малокровный Морис Метерлинк; первые уже давно *преодолели* Ибсена в сторону Блока; вторые *преодолели* Ибсена в сторону Ведекинда, или в сторону раззолоченной буржуазной грязи, которую так щедро им расточает ныне шикарный реалист импрессионистического оттенка, Генрих Манн: описание сверкающего оперения *«Дианы-Минервы-Венеры»* для них интереснее серо-туманных красок *«Женщины с моря»*.

Но вглядываясь пристальнее в реализм ибсеновских драм, мы вскрываем в них мощную идеологическую струю; детерминизм этих драм предопределен идеологией самого Ибсена; центр этой идеологии – кризис сознания; но сама идеология Ибсена развертывается перед нами не прямо, а доведением до абсурда миросозерцаний, господствовавших еще так недавно среди нас; нас начинает поражать власть идей в драмах Ибсена; герои его одержимы тем или иным миросозерцанием; они стремятся практически воплотить миросозерцание в жизнь; они стремятся самую свою жизнь вывести из миросозерцания; они превращаются в ходячие образы и подобия исповедуемых доктрин; на этой почве часто подготовляется конфликт миросозерцания с жизнью; они падают жертвами этого конфликта; в *«Столпах общества»* и *«Докторе Штокмане»* доводится до абсурда правда для многих, в *«Гедде Габлер»* – правда для одной; коллективизм, как и индивидуализм, как отвлеченные принципы, воплощенные в жизнь, – суть ложь; но и компромисс между одним и многими, по Ибсену, невозможен. В *«Бранде»* изображена трагедия отвлеченной морали любви; казалось бы, вывод: мораль – есть любовь; но какая? Любовь ко всем? Но она – невозможна; бескорыстная любовь к *«вещам»*? Но трагедия Боркмана построена на этой любви; любовь к ближним? Но ближние – большинство: ближние клеймятся в *«Докторе Штокмане»*. Любовь чувственная? Но трагедия *«Эйольф»* построена на этом; любовь к созданию для себя? Но в этом трагедия *«Гедды Габлер»*; для других? Но в этом трагедия *«Сольнеса»*, созидавшего *«дома для людей»*. *Куда ни кинь, везде клин*; воистину, драма Ибсена есть драма существующих миросозерцаний. Миросозерцание – реальней жизни; вся жизнь есть следствие миросозерцания; тут, под эмпирическим детерминизмом, вскрывается у Ибсена гносеологический идеализм. Кризис нашего миросозерцания только в творчестве Ибсена отобразился; только Ибсен среди всех современных драматургов сознал до конца степень реальности этого кризиса, его могучую власть на реальную жизнь людей; с этой точки зрения вся реалистическая картина жизни, выгравированная творчеством Ибсена, есть эмблема: 1) антиномии нашего познания, 2) антиномии между познанием и бытием; вот почему везде смысл драмы двоится; любая реалистическая сцена, изображающая битву жизни, есть вместе с тем наглядная эмблема великой битвы между раздвоением нашего сознания, а также противоречие раздвоения между сознанием и бытием; *противоречие между бытием и творчеством*: пример – Сольнес: строя дома для людей, он желает строить дома для Бога; и от этого гибнет; *противоречие между «я» – и «ты»*: пример – Гедда Габлер: утверждая до крайности свое *«я»*, Гедда ради *«я»* губит *«ты»* (Левборга), которого, однако же, любит; как скоро для *«я»* исчезает *«ты»* (Левборг застреливается), гибнет Гедда; вывод – *«я»* и *«ты»* должны соединиться в чем-то, что ни *«я»* ни *«ты»*; *противоречие между желанием и долгом*: пример – Эллида Вангель (ее драма между долгом по отношению к мужу и желанием уйти с незнакомцем); *противоречие между милосердием и нравственным законом*: пример – Бранд. И т. д.

Все драмы Ибсена построены на противоречиях; противоречия эти предопределены раздвоением между сознанием и жизнью; бессознательная жизнь есть состояние животное; проведение сознания до его возможных границ есть подчинение самой жизни сознанию; трагический вывод: мертвая жизнь: между мертвой жизнью и жизнью животной особенно ярко в *«Когда мы, мертвые, пробуждаемся»*. Рубек – сознателен: но он – мертв; окружающие его живы, но бессознательны; когда он изваивает их, они выглядят зверями; Рубек сознает, что и жизнь, и сознание в творчестве; творчества жизни не хватает Рубеку; он только сознанием доходит до творчества: преобразить свою жизнь он не может; и он – гибнет.

Тут нащупываем мы сокровенный нерв самого ибсеновского творчества; нам открывается как бы третий этаж его художественной постройки; трагедия героев Ибсена в том, что они то бессознательно стремятся к творчеству жизни, как Боркман, инстинктивно стремясь выбросить из земли земляные богатства и ими преобразить жизнь; *земля* погубила Боркмана; то герои эти хотят из сознания сотворить для себя живую жизнь; и, совершенные мертвецы, они гибнут, как только поднимаются к стихии живого сознания – воздуху вершин: совершеннейший мертвец Рубек гибнет, поднимаясь к высотам своего оледенелого сознания, когда сознание это указывает на себя как на продукт творчества; сознание долга без живо ощущаемой любви губит и Бранда; сотрясением воздуха срывается лавина; обоих погубила *воздушная стихия*; так же губит стихия сладострастия, вода, маленького *Эйольфа. Огонь деятельности* без знания *земли* и без мудрости *воздуха* превращает Штокмана во вредного чудака; ибсеновские герои не знают соединения стихий в гармоническом единстве; они гибнут и от воздуха вершин, и от земли, и от воды, и от огня. В Бранде есть *огонь* и *воздух*, но нет *земли* и *воды*; в Боркмане есть и земля, и огонь; нет воды и воздуха; в Сольнесе есть и земля, и вода, и огонь; воздуха нет. Стремление к творчеству новой жизни ведет к гибели у Ибсена, потому что для творчества жизни нужно стать одновременно и выше жизни, и выше сознания, соединить сознание с жизнью, претворить слово в плоть; сочетать *«я»* и *«ты»* в *«он»*; стремление и долг – в свободе. Эти выводы ярко и сжато намечены у Ибсена в *«Императоре и Галилеянине»*.

Таково трехъярусное построение ибсеновских драм; в первом ярусе нас встречает изумительное изображение чисто реальной стороны жизни; это – драмы бытия: бытовые драмы; в этом плане понимания их господствует детерминизм: бессловесная жизнь, непрекословная плоть: человечество изображено как немая покорная тварь, убиваемая роком; все эти бытовые лики, мелькающие перед нами, имеют *«звериные морды»*; здесь Ибсен является Рубеком, изваивающим чисто животные образы: отсюда любовь Ибсена к чисто индивидуальным психофизиологическим чертам и жестам своих героев; то, о чем непрекословно молчат герои, касаясь важных событий вскользь, как бы обиняком, или то, о чем они безумно ревут, проваливаясь в бездну, есть трагедия между познанием и жизнью, предопределившая их гибель, трагедия, о которой они и не подозревают; *«непрекословная»* или *«мычащая»* тварь есть отражение лица бесплодных ангельских идей, ведущих над жизнью (в сознании) свой страшный поединок; тут открывается ибсеновский мир бесплодных слов; этот мир сознания, о котором его герои молчат, невидимо проницает стены их домов; неведомая им самим трагедия требует своих жертв; трагедия сознания оказывается реальнее самой жизни; когда этот невидимый мир идей вторгается в обыденную жизнь героев, герои начинают говорить эмблемами, потому что и сами они – ходячие эмблемы: оба смысла, реалистический и эмблематический, совмещаются параллельно в драме Ибсена; с одной стороны, герои Ибсена – звери, с плотью, но без слова;

с другой стороны, они – ангелы: слова без плоти; ни там, ни здесь: нет еще человека: есть что-то дочеловеческое, олицетворенное в безумном лепете Освальда: *«Солнце, солнце»*; с другой стороны – сверхчеловеческое в бесплодном крике Бранда: *«Все или ничего»* (но так как *«не все»*, то одно *«ничто»*): две лжи, два ужаса, два мира, два царства: царство отречения от личности во имя рода, и царство отречения от рода во имя личности: царство отца, и царство сына; одно – бессловесная бессознательная земля, уничтожаемая роком; другое – сознательное бесплодное слово, гибнущее от прикосновения к жизни; гибель и тут, и там; единственный выход из гибели – восхождение к той степени совершенства, где параллельные царства соприкасаются (третье царство, царство Духа, соединяющее небо и землю, ангела и животного в *Человеке*); «мы еще не люди – мы рожденные звери, нерожденные души: но мы не умрем, в землю нашей плоти сойдет к нам душа, и мы будем, будем, будем людьми: мы преобразимся, воскреснем» – вот немой вопль Ибсена, и тут сходится он с Ницше, как сходится он с Писанием.

Нас – нет, но мы – будем.

Так реализм и идеализм Ибсена соединяются в третьем ярусе его творчества – в символизме. Аллегории слов и реальность действия соединяются у Ибсена в аллегорический жест; там, где у Ибсена уже нет слова, чтобы выразить ощущаемое им будущее, где у него нет поступка, чтобы выразить нужное действие, там сводит Ибсен аллегорию на землю, облекает слово в жест, жест – в слово. Мы знаем, что такое облечение формально: *«минус»* познания на *«минус»* бытия дает *«плюс»* ибсеновского символа; «плюс» Ибсена в символизме; *«минус»* его в наивном реализме и идеализме. Апокалипсис дает вдохновенные видения будущего: здесь нет искусства; здесь или безумие, или пророчество; на вершинах своего творчества Ницше рисует пророческие образы грядущего Человека: творчество Ибсена подводит драму к той точке, за которой драма перестает уже быть искусством; но реального пророчества нет у Ибсена; однако совершенно реален кризис современных миросозерцаний, им предчувствуемый; но этим реальным образам и эмблематически выраженным идеям, как по некоей ведущей к небу лестнице, от противного, подходим мы к тому, от чего отправляется Ницше – в символах индивидуальных, апостол Иоанн – в символах надындивидуальных.

Три этапа надлежит пройти современному индивидуализму: от Бодлэра – к Ибсену, от Ибсена – к Ницше, от Ницше – к Апокалипсису. Путь от Бодлэра к Ибсену есть путь от символизма, как литературной школы к символизму, как миросозерцанию; путь от Ибсена к Ницше есть путь от символизма, как миросозерцания к символизму, как мироощущению; это мироощущение ведет к реальной символике; наконец, путь от Ницше до евангелиста Иоанна есть путь от индивидуальной символики к символике коллективной, то есть к окончательной преображающей религии, *символика* становится *воплощением*, символизм – *теургией.*

Ницше без Ибсена – голова без туловища, Ибсен без Ницше – туловище без головы: оба вместе – хотя и живой, но еще безглазый организм, долженствующий стать зрячим; прикосновение к религии, и –

> Открылись вещие зеницы,
> Как у испуганной орлицы...

А пока: Ницше – живо говорящий, но бесплотный пророк; Ибсен же – пророк глухонемой, плотяной. Ибсен – глыба земли, сковывающая подземный бурный поток; Ницше – огненная молния, праздно бороздящая небосклон. Ибсен – гном; Ницше – яркая, воздушная саламандра; оба – стихийные духи; приобщаясь к творчеству Ибсена, мы получаем силу; но сила еще без движения; холодно она окаменевает в нас: нам кажется, будто сердца касается ледяная рука: но это – оледенение нашего сердца; приобщаясь к творчеству Ницше, бессильно начинаем мы носиться в воздушных пространствах; Ницше зовет нас оставаться верными земле, а сам продолжает носиться в воздухе; Ибсен тянется в горы, но не может подняться: один зовет другого; одному нельзя жить без другого: оба ведут к безумию, разрывая души наши пополам.

Кто-то Третий должен соединить. Кто же Третий?

*1910*

## ИСКУССТВО

– Искусство есть искусство жить.

Так я определяю искусство. Имею ли я право так определять искусство?

Определение мое – определение ли?

Что значит определить?

Определить высказанное суждение – значит указать на отношение между понятием предмета и понятием предиката. В данном случае понятие «искусство» есть ограничение более общего понятия; более общее понятие есть понятие об умении жить.

Я должен определить искусство *умением жить.*

*Уметь жить*, говорю я и понимаю смысл этих двух слов. *Уметь жить*, читаете вы мои слова и понимаете их. Сочетание слов, соединение их понятно. Но сами слова, понятны ли они?

Что есть *умение*? Что есть *жизнь*?

И вот уже отчетливость понимания пропадает. «$X + Y$» – понятно, наглядно; «$X$», «$Y$», порознь взятые, глядят на нас как загадочные сфинксы.

Так всегда: сочетание слов приближает конкретный, невыразимый в терминах, переживаемый смысл слова; разъединение слов есть разложение некоей цельности, разложение переживания, связанного с определенной группой слов; определение слов группы есть уже разложение группы, разложение переживаемого смысла, превращение представления в понятие. Здесь цель переносится на слово, слово становится целью определения; прежде оно было средством выражения переживаемой цельности.

Переживаемая цельность жизни разлагается познанием. Познание разлагается жизнью.

Определение *умения жизни* определением понятий *жизни, умения* есть неумение жить, умерщвление жизни, потому что для точного определения этих понятий я должен отдать свою жизнь решению тончайших методических проблем знания без надежды решить их.

Я должен пропустить слова сквозь призмы разнообразных научных и философских дисциплин.

*Жизнь* – это физико-химический процесс, т. е. процесс образования и обмена белковых веществ. Но процесс образования белковых веществ не определила химия.

*Жизнь* – это совокупность норм поведения, предопределяющих теоретические вопросы разума. Но совокупность норм и самое предопределение ими теоретических форм знания все еще этическая проблема.

*Жизнь* есть связь переживаний, но законы связи неизвестны.

*Жизнь* есть внутренне осознанная причинность, *жизнь* – реальная целесообразность и т. д. и т. д.

Так определим мы жизнь – методологи, теоретики; все тут – определение неизвестной величины группой неизвестных величин.

Так же определим мы *«умение»*; и так же определение это – эквилибристика неизвестными величинами.

Потом мы соотнесем обе группы неизвестных величин, и это возведение неизвестного в квадрат создает иллюзию, будто мы что-то определили.

Многотомный трактат даст отчет нашему сознанию о степени нашего незнания. И это знание о незнании называем мы познанием.

Нам все кажется, что, если мы откровенно признаемся в невозможности что-либо понять в терминах науки, мы зарекомендуем себя как дикари. Если же мы изложим любой вопрос так, чтобы всем стало ясно, что один путь исследования так-то не отвечает на вопрос, а другой не отвечает на этот вопрос иначе, то это уже знание.

Так цель познания, его содержание превращается в метод. Что есть жизнь? Метод суждений. Что есть истина? Метод трактовать методы.

Эта особенно тяжкая форма хронического незнания, незнания по пунктам, есть предмет гордости нескольких теоретико-познавательных школ.

Чем отличается просто незнание от теории незнания... виноват – от теории знания?

Тем, что просто незнание скромно, а незнание, забронированное нормами, выглядит рыцарскими доспехами; доспехи эти образуют контур рыцаря... без рыцаря.

Сегодня это – страж, охраняющий храм познания от базара всезнания, завтра это – пугало, продаваемое на том же базаре по дешевым ценам.

Но вернемся к предмету.

*«Надо уметь жить»*, – утверждаю я. *«Надо уметь жить»*, – утверждаете вы.

Что есть жизнь?

*«Жизнь – это совокупность норм практического разума»*, – утверждаю я.

*«Жизнь есть физико-химический процесс образования и обмена белковых веществ»*, – утверждаете вы.

Мы уже не понимаем друг друга: наше согласие оказалось фиктивным; или согласие коренилось не в сходстве методических определений, а в чем-то ином.

Во всяком случае, мы должны друг друга понять, мы должны взаимно усвоить термины или вовсе отбросить определение жизни. В первом случае процесс понимания коренится в процессе осознания переживаний. Во втором случае понимание коренится в темной ночи сознания.

В первом случае я должен рекомендовать читателю списочек книг по теоретической философии для того, чтобы понятия *«совокупность»*, *«норма»*, определяющие жизнь, были понятны в точнейшем смысле этих слов; далее: я настоятельно потребую от читателя знания обеих *«Критик»* Канта для понимания того: 1) что есть разум? 2) что есть практический разум? Предложенный списочек книг вызовет новые списки. Читатель должен засесть за целую библиотеку; читателю не избежать *«Commentar zu Kant»*.

Пусть читатель не сердится; ведь и его определение жизни как физико-химического процесса погонит меня в аудитории и лаборатории, где почтенные мужи познакомят меня с теоретической химией и физикой; и далее: химия органическая от меня не убежит, точно так же, как и физиология.

Наше определение жизни отсрочится на несколько лет; наконец мы встретимся: я – во всеоружии точного знания, вы – во всеоружии теории знания. Взаимное понимание обеспечено, согласия – еще нет.

Отношение точного знания к теории знания выдвинет вопрос о взаимоотношении и критике методов.

И вот спор наш откладывается еще на несколько лет.

«*Это шарж*, – негодуете вы, – утверждение и обоснование суждения годами невозможно. Ведь тогда пятиминутная речь, логически обоснованная, требует целой жизни для обоснования». – «Да, – утверждаю я, – если обосновывать, так обосновывать; всякое же иное обоснование есть смешение внутреннего чувства с общими, непроверенными местами, т. е. ряд вековых ходячих заблуждений, утверждаемых истинами дурным вкусом».

Или знать, или вовсе не претендовать на знание: не смешивать. Любое житейское суждение, которым обмениваемся мы друг с другом в обманчивом предположении, будто мы понимаем суждение, влечет нас к анализу, т. е. к незнанию. Вся наша жизнь – десяток обманных суждений, плодящих химеры. Проверка же этих суждений заняла бы всю жизнь – и не хватило бы жизни!

Проверка суждений о жизни вместо жизни – вот удел познающего. И я утверждаю жизнь, т. е. я отрицаю познание как цель.

А поступая так, я утверждаю незнание.

Всякий поступает как я, но не всякий сознается в этом.

Тут мы все возвращаемся к познанию переживанием, махнув рукой на точность определений. Все поступают так, но не все сознаются: для такого признания требуется либо голубиная простота в вопросах познания, либо змеиная мудрость методолога, не потерявшего ценность жизни.

И змеиная мудрость подстилает подчас теоретический анализ, но, к сожалению, к этому свойству змеи присоединяется подчас и коварство. Змея еще – и ядовитая змея, она сохраняет жизнь для себя и отравляет ее для других; отравлять жизнь другим – в этом сладострастие гносеолога.

Александр Великий неуч по сравнению с Кантом; однако творчество его воли воздвигало и сокрушало царства, когда бурей прошел он по Азии.

Мы можем соглашаться с «*Критикой*» Канта, но мы не можем отрицать, что Кант в своем кабинете был восьмым книжным шкафом среди семи шкафов своей библиотеки. И вот мы ставим вопросы. Может ли книжный шкаф обладать личным творчеством?

Царство Александра рухнуло вслед за ним. Кант отравляет синильной кислотой интеллигибельную вселенную вот уже сто лет.

Кто более разрушителен?

Знание о незнании опаснее незнания.

Было ли личное творчество жизни в Канте? Быть может. Но и факир, десятилетия костенеющий на камне, творит для себя в жизни жизнь. Смысл жизни не в объекте ее, а в объективируемой личности.

Может быть, Александр ощущал в себе творческую пустоту.

Творчество жизни есть тайна личности: объективные цели жизни (созидание науки, искусства, общества) – внешние эмблемы творческих тайн, переживаемых лично. *Умение жить* есть индивидуальное творчество, а общеобязательные правила жизни – маски, за которыми прячется личность. Жизнь, осознанная в законах, есть веселый маскарад, где откровенное признание темноты жизни есть добрая маска, а утверждение норм есть маска злая.

*Жизнь есть личное творчество.*

Умение жить есть непрерывное творчество: это мгновение, растянувшееся в вечность: условия внешней необходимости разрывают творческий ряд и мгновение. Вечность распадается на водопад мигов, образ жизни распадается на тысячи образов, форма жизни – на тысячи форм.

Эти формы тогда – формы искусства, т. е. обломки единой формы; единая форма – творчески прожитая жизнь.

Творчески прожитая жизнь есть жизнь, в которой расплавлена, как в свободе, необходимость, или это есть жизнь, из которой необходимость изъята вовсе. Во втором случае я сжимаюсь, убегаю от условий необходимости в бесконечный покой, в оцепенение: таков факир, останавливающий дыхание; таков Кант, пишущий *«Критики»*, закостеневший в кресле: хорошо было ему предписывать нормы морали, когда он убежал от всякой морали, превратив линию своего творчества, линию личной жизни, в точку кабинетного сидения. Он писал для факиров – не для людей; он не нуждался в морали, ибо он был вне действия; между тем яд его слов простирался на действие. Факиры те молчали; они были откровенно немы; Кант – говорил: он – немота в маске из слов: злая маска.

Если я хочу расплавить действие закона в действие свободы так, чтобы свобода и закон соединились в одно, я вступаю в борьбу с косным образом жизни; эта борьба – трагедия.

Творчество мое – бомба, которую я бросаю; жизнь, вне меня лежащая, – бомба, брошенная в меня; удар бомбы о бомбу – брызги осколков, два ряда пересеченных последовательностей; осколки моего творчества – формы искусства; осколки видимости – образы необходимости, разрывающие личную мою жизнь.

Разнообразие форм (т. е. я, разорванный вовне, и мир, разорванный во мне) – это столкновение форм жизни с формами творчества, т. е. природа в законах и свобода в формах; свобода в формах – вот первичное определение форм искусства. То, что отъединяет цельность моего *«я»* от цельности моего *«не я»*, есть изделие; отношение *«я»* к не *«я»* есть вхождение *«я»* в *«не я»*, и обратно: *«я»* становится *«не я»* как творческое изделие; *«не я»* одушевляется в *«я»* как изделие же.

Форма искусства – это арена борьбы, где «я» защищает свою свободу; трагедия – вот условие эстетического творчества.

Искусство жить есть эстетическое творчество во внешнем определении его. Внешность жизни есть материал творчества при внутреннем определении ее.

Искусство жить есть искусство продлить творческий момент жизни в бесконечности времен, в бесконечности пространств; здесь искусство есть уже созидание личного бессмертия, т. е. религия.

Вторжения личного творчества в условия необходимости – вот что есть форма; опять-таки допустимое определение искусства; условие этого вторжения (преодоление сопротивления, борьба) – трагедия; ступени преодоления трагедии – ступени религиозного развития. И обратно: религия в процессе завоевания мира есть трагедия; трагедия в процессе возникновения есть мифическая песня (т. е. поэзия и музыка); песня – форма искусства.

Искусство всегда трагично; трагедия – религиозна: таково углубление искусства извне вовнутрь. Религия всегда трагична; трагедия всегда есть форма искусства: вот ход творчества изнутри вовне.

Жизнь – равнодействующая этих двух направлений, в ней борьба двух стремлений: изваять полет в камне и обратно: заставить камень лететь. Последний вывод первого стремления: жизнь – это мертвое изделие, где делатель отсутствует; вывод из другого стремления: жизнь – это делатель в разнообразии проявлений. Жизненный вывод из первого стремления: личная смерть. Из второго: вознесение камней земли и всего, что стало землей, то есть восстание из мертвых.

Жизнь – борьба уже мертвеца с уже воскресшим. Религиозный символ этой борьбы: борьба человека, ставшего Богом, с образом мертвой, ископаемой формы. Эта ископаемая форма есть как бы палеонтологический птеродактиль*, воссозданный личным творчеством, как *дракон.*

Бог, как *иной* человек; черт, как дракон, т. е. ископаемый предок: птеродактиль.

*Жить – значит уметь, знать, мочь* (Können).

*Уметь*: т. е. уметь бороться с тысячелетиями прошлого.

*Знать*: т. е. видеть образ моих стремлений, будущее; такое знание не есть знание о незнании (методика), но желание личного бессмертия.

*Мочь*: т. е. дерзать вступить в бой с обнимающим меня моим прошлым (природой, из которой в моем представлении я возник); мочь –

---

* Птеродактиль – ископаемая крылатая ящерица.

это значит восхищать образ моих стремлений, быть восхищенным, восхищаться, т. е. радоваться дерзновению: мочь – это быть героем.

Я, видимо, разлагаюсь в методах разложения видимости. Сложить себя самого из бесконечных рядов незнания – вот моя задача; *мочь – значит мочь воскреснуть*: вот цель жизни.

И оттого-то жить – *значит уметь, знать, мочь, быть искусным; и оттого-то умение жизни есть корень всяческого искусства.* Это умение и есть жизненный ритм.

*Знание жизни есть умение сохранить всякую жизнь (мою, чужую, родовую)*: вот где соединяется с жизнью корень искусства. Искусство поэтому глубоко жизненно; роль его – целебная роль. Искусство есть начало, созидающее личность; созидание личности в ее форме, в ее переживании; в теле, как и в духе.

И оттого-то среди многообразных форм искусства скульптура есть форма, изображающая ритм тела, а музыка – ритм духа.

Но скульптура и музыка возникают в позднейшей стадии жизни, в эпоху отделения искусства от коренных и прямых целей жизни, в эпоху разложения форм; эта эпоха есть всегда показатель разложения первобытной личности. Есть в истории человечества две эпохи, когда форма искусства еще не существует как нечто само в себе замкнутое, и когда под искусством мы понимаем некоторую форму, существующую отдельно от жизни.

Беру пример: естественная импровизируемая песнь – вот форма, которая непосредственно сливается с жизнью, вытекает из жизни; топор, украшенный резьбой, – другой вид естественной формы искусства. Но лирический дифирамб, подчиненный правилам метрики, но барельеф, украшающий портик храма, – все это искусственные формы, т. е. формы искусства в нашем смысле.

Почему же искусственные формы сменили прежние формы творчества?

Потому что жизнь в прежнем смысле перестала быть жизнью. Жизнь, воспринимаемая нами, есть жизнь раздробленная: жизнь в многообразии форм, где ни одна форма не дает полноты, цельности, единства.

И потому-то цельность жизни, единство ее, есть вывод нашего сознания; цельность жизни есть всегда отвлечение от форм. Цельность жизни дается нам в понятии, но не в переживании.

Я переживаю обрывки цельности. Лишь воспоминание мое связывает пережитое. И форма связи умозаключений, и сумма умозаключений – жизненный опыт, и единство опыта – теория.

В теории я постигаю цельность жизни, связность ее; на практике я всегда в бессвязности бытия, в хаосе мыслей, чувств, поступков, разбитый на бесконечность форм, потерянный в формах.

Не то было в эпоху доисторическую.

Не существовало тогда многообразия и социальных, познавательных, эстетических форм. Человек в лесу, человек и природа – вот единственная форма жизни; человек боролся, вместо того, чтобы познавать; борьба за существование – вот единственное условие жизни; победа над смертью в каждый данный момент жизни – вот единственное условие познания; трагический смысл этой борьбы – вот эстетическая форма переживаний.

Социальная, эстетическая и познавательная формы жизни соединялись в творчестве.

Жизнь была творчеством. Жизнь была высоким искусством личности (трагедией), жизнь была вместе с тем и познанием.

И потому-то цельность жизни переживалась в каждом мгновении; эта цельность никогда не осознавалась.

Доисторическая эпоха созидала личность. В отвлеченном сознание доисторического человека плавало в хаосе; в сознании жизни доисторический человек был целостен, гармоничен, ритмичен; он никогда не был разбит многообразием форм жизни; он был сам своей собственной формой. Сознание жизни определялось творчеством.

Где теперь цельность жизни? В чем она?

*1908*

## СИМВОЛИЗМ КАК МИРОПОНИМАНИЕ

### I

Еще недавно думали – мир изучен. Всякая глубина исчезла с горизонта. Простиралась великая плоскость. Не стало вечных ценностей, открывавших перспективы. Все обесценилось. Но не исчезло стремление к дальнему в сердцах. Захотелось перспективы. Опять запросило сердце вечных ценностей.

В ту пору зияющий провал разверзся между чувством и разумом. Трагический ужас разлада из глубин бессознательных дорос до поверхности сознания. Беспринципный скептицизм явился следствием неумения сохранить вечные ценности при невозможности обходиться без них. Философия Шопенгауэра носила черты отрицания. Многих она привлекла тогда. По мере того как обнаруживался пессимизм, все большее облегчение ощущалось в откровенном признании всех ужасов бытия. Оказалось бытие призрачным. Глянула сквозь него черная тьма. Лихорадочную напряженность сменило созерцательное бездействие. Русло жизни отхлынуло в сторону. С ревом и грохотом мчалась по нем колесница пошлости.

Была своеобразная ценность в этом созерцании. Пессимизм, возведенный в принцип, притуплял жало разочарований. Человек, отходивший от жизни, грустно задумывался, очарованный величием собственного трагизма. В бездеятельности собирались потраченные силы. Подавленная личность начинала расправлять свои крылья. В незаметной эволюции от пассивности к активности, от пессимизма к трагизму звучал нам первый трепет, звучало первое биение этих крыл.

Когда убаюканный видениями засыпает, это – видимость смерти. Это – подкрепляющий силы сон. Таким сонным забытьём, чреватым последствиями, было увлечение европейского общества философским пессимизмом. И вот когда мрак закрыл им глаза – этим увлеченным, – кто-то из них выкрикнул странно прозвучавшие слова: «Время сократического человека прошло: увенчайте плющом чело ваше, возьмите в руки тирсы и не дивитесь, если тигр и пантера, ластясь, лягут у ваших ног, ибо вы должны стать свободными. Вы должны сопровождать дионисианское торжественное шествие от Инда до Греции. Вооружитесь на жестокую борьбу, но верьте в чудеса вашего Бога» («Происхождение трагедии»). Необычайно раздались эти слова. Кто понял их? И, в воздухе быть может, с этого момента стали носиться предчувствия будущих откровений. Стал ветерок обдувать спящих. Тронулись неподвижно-манящие, сонно-сладкие грезы. Заря зажглась.

Пессимизм оказался горнилом, сжигающим пошлость. Шопенгауэр различием форм познания наглядного, созерцательного, интуитивного от познания мыслящего, отвлеченного и предпочтением, отданным первой форме, не только обосновал в противовес методу логическому метод символический, но и предоставил возможность в будущем придать все значение этому методу. Если философия всецело подчинена отвлеченному познанию, Шопенгауэр – последний философ. В Шопенгауэре начало конца философии. Был вскрыт источник сверкающих сущностей – и побледнели воздушные замки мысли.

Сведение на нет вопросов философских не указывает еще на победу научного позитивизма. Перед нами не здание, увенчанное куполом, а только многоэтажные стены без крыши, обезображенные лесами.

Столетия верили в возможность научно-философского решения вопросов бытия. Сколько титанов воздвигало твердыню, чтобы взобраться на нее. Или времена борьбы между богами и титанами опять повторились? Или опять они низвержены в Тартар? Где оно – наше прошлое? Почему земля заколебалась под нами? Откуда эти невольные слезы? Дорогие имена, дорогие заблуждения! Точно сидишь в уютной хижине рыбака перед отправлением в путь. Море шумит. Ветер и ливень глаза слепят. В последний раз перед старым рыбаком, в последний пожимаешь мозолистую руку. Уйдешь и не вернешься обратно. В путь пора.

Шопенгауэр – вершина, на которую восходят встающие над сонностью жизни. Он – острие, через которое перекрещиваются два направления, огневеющие вечной жизненностью. Скрещиваются, чтобы сейчас же разойтись опять. Это – философский рационализм, переходящий в религиозно отвлеченный пантеизм и эмпиризм, преображенный в индивидуализм мистически-пророческого оттенка. Таковы оба направления по ту сторону критицизма, на границе с символизмом.

Ницше и Гартман прошли сквозь Шопенгауэра. В нем соприкоснулись. И разошлись безвозвратно.

Исследуя начало видимости (представление), Ницше ему противополагает оргиастическое начало, разрушающее иллюзию (волю). Слияние этих начал в трагизме уничтожает шопенгауэровскую антиномию между волей и представлением в личном начале человека. Бессознательное, по Гартману, лежит глубоко в природе человека. Оно никогда не ошибается. В нем В. Соловьев видит узел между Богом и человеком. В бессознательном мы тоже имеем слияние метафизической воли с миром явлений. Исторический процесс, по Гартману, не бесцелен. Его цель – обнаружение всеединого духа. Ницше выдвигает целью исторической эволюции проявление *всеединой личности, сверхчеловека. Вопрос же о проявлении в личности всеединого духа указывает истории путь к богочеловечеству*. Владимир Соловьев, определяя церковь как богочеловеческую организацию, стремится к примирению между наукой, философией и религией. Приблизительно подобны же задачи теософии, с отдельными положениями которой можно спорить. С общим руслом ее приходится считаться как с вполне установившимся направлением, недавно возрожденным и пустившим корни.

Познание формально-логическое, описав круг, в своем развитии дало свободу символизму. Познание, совершающееся в процессе символизации, есть познание гениальное, по Шопенгауэру. Вслед за кризисом мысли искусство неизбежно должно было выступить на смену философии, как руководящий маяк человечества.

Идея – ступень объективизации воли. Воля – глубочайшее начало бытия. Если это то, что, открываясь в глубинах духа, влечет к звездному, раскрывает черные пропасти духа, озаряет провалы лучезарным, – если это то, – определение глубочайшего начала бытия, как воли, неудачно. Это нечто отличное от нашей воли, мерцающее в ней по временам. Это в воле воля. Смешением личной воли с волей мира Шопенгауэр, несомненно, гипертрофировал личную волю. То, что в воле приходит и уходит, озаряет и гасит, – то сущность. То же, что, оставаясь неозаренным извне, угнетает стихийностью хаоса, – не есть сущность. Это – граница видимости, отрицательное определение сущности – личная воля. Сверхличное родовое начало обусловливает личность. Это мировое начало должно быть безусловным началом.

Как такое, оно объемлет формы познания. Если общая форма познания – распадение на субъект и объект, на представление и волю, то безусловное покрывает и волю, и представление. Таково его формальное определение. Таково бессознательное Гартмана.

Идея – не понятие. Как выступление бессознательного в видимость, она упраздняет условное деление на объем и содержание. С увеличением объема понятия уменьшалось его формальное содержание. В идее этого нет. Определяемая от противного, идея изменяет обратное отношение между объемом и содержанием в прямое. Идея – ограничение безусловного. Если безусловное носит характер единства, то выступление его в видимость ограничено множественностью ступеней. Отсюда множественность идей. Возможно говорить о родовых и видовых идеях. Родовые идеи интенсивнее видовых. С устранением противоположности между объемом и содержанием родовые идеи различимы от видовых степенью интенсивности. Интенсивность эта выражается степенью влияния их на нас.

Для познания идей необходимо представление. Если время есть форма, систематизирующая представления о внутренних чувствах, то созерцание временных идей интенсивней влияет на нашу душу. Можно поэтому условно говорить о большей интенсивности временных идей. Временные идеи поэтому суть родовые относительно пространственных. Содержание искусства – познание идей. Временные формы искусств дают существеннейшее познание. Вот почему музыкальные идеи – существенные символы.

Эти – идеи родовые сравнительно с идеями прочих искусств. Вот почему можно говорить о музыкальности образов, а не обратно. Образная музыка ничего не прибавит к выражаемым образам. Вот почему можно говорить о музыкальном корне всех искусств. Можно говорить о духе музыки в скульптуре, а не обратно. В музыке наибольшее приближение глубин духа к поверхностям сознания.

Не событиями захвачено все существо человека, а *символами иного*. Музыка идеально выражает символ. Символ поэтому всегда музыкален. Перевал от критицизма к символизму неминуемо сопровождается пробуждением духа музыки. Дух музыки – показатель перевала сознания. Не к драме, ко всей культуре обращен возглас Ницше: «Увенчайте плющом чело ваше, возьмите в руки тирсы и не дивитесь, если тигры и пантеры, ластясь, лягут у ваших ног... Вы должны сопровождать дионисианское торжественное шествие от Инда»... Современное человечество взволновано приближением внутренней музыки к поверхности сознания. Оно захвачено не событием, а *символом иного*. Пока *иное* не воплотится, не прояснятся волнующие нас символы современного творчества. Только близорукие в вопросах духа ищут ясности в символах. Душа не звучит их – не узнают они ничего.

К тому, что было прежде времен, к тому, что будет, обращен символ. Из символа брызжет музыка. Она минует сознание. Кто не музыкален, тот ничего не поймет.

Символ пробуждает музыку души. Когда мир придет в нашу душу, всегда она зазвучит. Когда душа станет миром, она будет вне мира. Если возможно влияние на расстоянии, если возможна магия, мы знаем, что ведет к ней. Усилившееся до непомерного музыкальное звучание души – вот магия. Чарует душа, музыкально настроенная. В музыке чары. Музыка – окно, из которого льются в нас очаровательные потоки Вечности и брыжжет магия.

Искусство есть гениальное познание. Гениальное познание расширяет его формы. В символизме, как методе, соединяющем *вечное* с его пространственными и временными проявлениями, встречаемся с познанием Платоновых идей. Искусство должно выражать идеи. Всякое искусство по существу символично. Всякое символическое познание идейно. Задача искусства, как особого рода познания, неизменна во все времена. Меняются способы выражения. Развитие философского познания доказательством от противного ставит его в зависимость от познания откровением, познания символического. С изменением теории познания меняется отношение к искусству. Оно уж больше не самодовлеющая форма; оно и не может быть призвано на подмогу утилитаризму. Оно становится путем к наиболее существенному познанию – познанию религиозному. Религия есть *система последовательно развертываемых символов*. Таково ее первоначальное внешнее определение. Совершающемуся перевалу в сознании соответствует изменение способа выражения символов искусства. Важно бросить взгляд на характер этого изменения.

Характерной чертой классического искусства является гармония формы. Эта гармония накладывает печать сдержанности в выражении прозрений. Гёте и Ницше часто об одном. Где первый как бы случайно приподымает уголышек завесы, обнаружив глубину, второй старается выбросить глубину на поверхность, усиленно подчеркивая ее феноменальное обнаружение. Гениальные классические произведения имеют две стороны: лицевую, в которой дается его доступная форма, и внутреннюю; о последней существуют лишь намеки, понятные избранным. Толпа, довольная понятным для нее феноменализмом событий, рисовки, психологии, не подозревает внутренних черт, которые служат фоном описываемых явлений; эти черты доступны немногим. Таков аристократизм лучших образцов классического искусства, спасающегося под личиной обыденности от вторжения толпы в его сокровенные глубины. Такие образцы суть источники и глубины, и плоскости одновременно. Здесь удовлетворяется и масса, и избранные. Такая двойственность неизбежно вытекает из самой двойственности критицизма; она образуется также от нежелания гениев, чтобы их символы служили предметом догматических кривотолков рационализма, утилитаризма и т. д. Здесь и презрение к *«малым сим»,* и аристократическая ирония над слепыми, которые хотя и не видят, но хвалят, и кокетство перед избранниками духа. «Фауст» понятен всем. Все единогласно называют «Фауста» гениальным произведением искусства; между тем теософские бездны «Фауста» часто скрыты от современных любителей всевозможных бездн – поклонников нового искусства. И, однако, эти поклонники понимают вторжение бездн в Заратустре, ломающее внешние очертания образов и отчетливость мысли. В этом отношении новое искусство, являясь посредником между глубинным пониманием немногих и плоским пониманием толпы, скорее демократично. Задача нового искусства – не в гармонии форм, а в наглядном уяснении глубин духа, вследствие чего оно кричит, заявляет, приглашает задуматься там, где классическое искусство повертывало спину *«малым сим»*. Такое изменение способа выражения стоит в связи с изменением теории познания, согласно которому *познание во временном вечного перестает казаться невозможным*. Если это так, искусство должно учить видеть Вечное; сорвана, разбита безукоризненная окаменелая маска классического искусства. По линиям разлома выползают отовсюду глубинные созерцания, насыщают образы, ломают их, так как сознана относительность образов. Образы превращаются в метод познания, а не в нечто самодовлеющее. Назначение их – не вызвать чувство красоты, а развить способность самому видеть в явлениях жизни их преобразовательный смысл. Когда цель достигнута, эти образы уже не имеют никакого значения; отсюда понятен демократический смысл нового искусства, которому, несомненно, принадлежит близкое будущее. Но когда это будущее станет настоящим, искусство, приготовив человечество к тому, что за ним, должно исчезнуть. Новое искусство менее искусство. Оно – знамение, предтеча.

Изменение способа выражения искусства совершается постепенно. Современное искусство при таком изменении часто шло ощупью. Многие спотыкались на этом пути. Артезианские воды, пробиваясь наружу, бьют грязью. Только потом солнце зажигает чистоту водного хрусталя миллионами рубинов. Не следует быть жестоким по отношению к тем, кто шел впереди. Ведь по их израненным телам мы идем. Благодарение и жалость! Да замолчит всякая хула! Ведь Ницше между ними. А то как бы наша рука, занесенная над страдальцем, не опустилась машинально, когда мертвенно-бледная, тернием увенчанная голова, с нависшими усами, с грозой в челе, вся озаренная, вдруг закивает укоризненно-горько – как бы эта голова не открыла глубокие очи, чтобы пронзить ясным взором обезумевшую душу. Как бы не сожгла нас багряница *«Диониса распятого»*, как бы не растерзали ластящиеся к нему пантеры.

Следует доверчиво взглянуть на покойника, чтобы пантеры превратились в кротких кошек. А образ его так задумчиво-грустно взирает на нас из бессмертных далей. О детском счастии говорит нам его детский взор – о белом острове детей, омытом лазурью.

Тише! Это – священная могила.

## II

Бриллиантовые узоры созвездий неподвижны в черном, мировом бреду, где все несется и где нет ничего, что есть. Земля кружится вокруг Солнца, мчащегося к созвездию Геркулеса! А куда мчится созвездие Геркулеса? – Сумасшедшая пляска бездонного мира.

Куда мы летим? Какие пространства пересечем, улетая? Летя, улетим ли? Кто полетит нам навстречу?

И то тут, то там, подтверждая странные мысли, золотые точки зажигаются в небесах; зажигаются, сгорают в эфирно-воздушных складках земной фаты. Зажигаются, тухнут – и летят, и летят прочь от земли сквозь бездонные страны небытия, чтобы снова через миллионы лет загореться. Хочется крикнуть минутным знакомым: «Здравствуйте!.. Куда летите?.. Поклонитесь Вечности!..» Все это совершается в недосягаемых высях. Скользнувшая в небе искра не оборвет нити разговора. Невольный вздох, может быть, вырвавшийся из груди, – он один обнаружит, что душа не забыла, во что погружены картонные плоскости бытия.

Но когда молния сверкнет на безоблачном небе и над головой ужаснувшихся повиснет яркая пунцовая звезда, озарив огненным бредом побледневших, и потом тихо скользнет в сторону, рассыпая брызги искр, общий крик: «Метеор!.. Так низко!..» – оборвет все нити разговора. Все чувствуют, что слишком близко совершилось вторжение Вечности, слишком ничтожны перед нею наши устои, способные лишь до времени укрыть глубину... Разговор возобновится, но все станут задумчивей.

Ницше был таким метеором. Он принес глубину из бессмертных далей. И хотя дружная брань не умолкла над ушедшим в Вечность, мы все после него как-то серьезнее. Нет в нас прежней близорукой наивности. Ведь если сегодня так близко от нас промчался заряд вечного огня, ничто не предохранит нас от вечных опасностей. Какая-то неизгладимая новая черта осталась у людей после мудрого Ницше.

Мудрость – лазейка из *«голубой тюрьмы»* трех измерений. Человек вырастает до мира и уже стучится к безмирному. Здесь открывается, что мысль, нагроможденная зарядом доказательств и высказанная до конца, напоминает толстую жабу. Мудреца повлечет за иными мыслями – прозревающими. Порхающих ласточек он предпочтет умным жабам. Он знает, что если ласточки и утонут в лазури, то жабы приведут его в болото. Лучше он замечтается о голубом, нежели о болотном. Мудрец – это самый тонкий безумец, счастливый весельчак, серьезный и важный для тех, кто не в состоянии совместить мудрость с легкомыслием. Вот он застывает в гериатической позе. Мудрец рассеян, но не от мысли. Он мыслит свободно. Его мысль порхает. Это – музыка. Лишь для избранных спадает с мудреца шелковая завеса равнодушия. Выражение жгучего могущества и сверхчеловеческой нежности, как зарница, трепещет на засиявшем лице. И потом вновь это лицо окаменевает. Человек, не лишенный духа музыки, – вечно бьющий фонтан, в брызгах которого отражаются солнце и луна. Лишенный внутренней музыки – неподвижная гнилая лужа, в которой завелись черви и уж ничего не отражается. Отношение к содержанию высказываемых воззрений, этот аккомпанемент души к словам, вот что важнее всего в мудреце. Существенное различие между ним и дураком заключается в том, что и дурак говорит умные вещи, но при этом кажется глупым. Мудрец, говоря глупости, никого не проведет, разве дураков.

Ницше уже не философ в прежнем смысле, а мудрец. Положения его – часто символы. Бог весть куда проникаешь за ним, сколько гранитных стен тает перед его детскими очами. Сама действительность начинает казаться стеклянной. Это футляр *иного*. Промахи Ницше только там, где начинаешь предъявлять к нему требования религиозного откровения. Религиозное откровение есть система правильно развертываемых символов. Таково ее внешнее определение. Если символ – окно в Вечность, то система символов не может казаться непрерывной, как системы догматизма и критицизма, где все связано логической формой. *Это ряд прерывных образов,* раскрывающих разные стороны единого. У Ницше символы не приведены в систему. Однако формально-логические системы не могут удовлетворять его. Ницше шел от критицизма к символизму. Вот почему у него спутанность методов познания. Часто он говорит об одном и том же, но разными языками. Это усугубляет кажущиеся противоречия его мысли, проливает некоторый свет на судьбу его. Безумие Ницше не является ли результатом неумения разграничить символизм с критицизмом? Критицизм теряет строгую отчетливость с вторжением ослепительных образов, влекущих мысль туда и сюда, вместо того чтобы сосредоточить ее. Обратно: мудрость родит ценности. Критицизм ничего родить не в состоянии. Не потому ли яркие, как саламандра, краски подчас отравлены у Ницше. Ведь и лекарства бывают ядовиты.

Форма, которой преимущественно пользовался Ницше, – афоризм. Афоризм позволяет мгновенно окинуть какой угодно горизонт, соблюдая отношение между частями. Афоризм – наиболее тесная форма общения автора с читателями, при условии, что автор умело выражается, а читатель – схватывает. Афоризм – открытая дверь к самостоятельному пути там, где автор лишь расставляет вехи. Из одного хорошего афоризма можно вытащить больше жемчужин, чем из хорошей тяжелой книги. Морская гладь таит в своих недрах не одно чудовище. Афоризм – точка отправления, где путь уже предвиден. Наивны те, которые не видят в афоризме наилучшего средства ловить в свои сети, при всей внешней его неубедительности. Что хорошего в капкане, который виден за много верст. Афоризм или выше, или ниже строгого мышления. Вопрос в авторе афоризма. Не потому ли афористический образ мысли имеет столько врагов, что большинство изъясняющихся афористически терпят фиаско. Яростно обрушиваясь на афоризм, они, должно быть, имеют перед глазами образчики собственного изделия. Символ, извне определяемый, есть напряженный до крайности афоризм. Афоризм поэтому – мост к символу. Этим мостом шел Ницше от критицизма к символизму. В некоторых афоризмах Ницше зерно – символично, а внешность – разумна. Это не должно казаться странным. Ведь гениально-безумное познание отличается от разумного только расширением форм. Символ – идеал афоризма. Афоризмы Ницше часто далеко не идеальны. Ницше не везде символист. Условно можно говорить о воззрениях Ницше, как о чем-то систематическом. Эта систематичность – явление внешнее. Изнутри – это символы. Извне – воззрения. Часто они при анализе шатки и еще недостаточно убедительны, чтобы не возбуждать доказательств. Касаясь таких воззрений, перебрасываешься от символизма к философии и обратно. Ницшеанство, как всякое учение с выходами в символизм, имеет несколько зон понимания. В нем уже есть внутренний путь. Мы слегка коснемся хотя бы двух стадий понимания ницшеанства: как трагизма и как теургизма.

Пропасть разверзается у наших ног, когда мы срываем с явлений маску. Мы ужасаемся бездной, разделяющей нас от спящих. Мы ужасаемся разницей между видениями и бытием. Уединенно удаляемся за миллионы верст. Не осилить пропасти. Обманчивый покров явлений и рассуждения о сущности от противного лишают бодрости духа при встрече с глубиной. Так вкрадчиво подступает глубина к трепещущему сердцу – и вот мы оказываемся стоящими вверх ногами при взгляде *туда*. То, что открылось, столь необычно, что ужасает. Получается впечатление побуждения каких-то доселе спавших чудовищ духа. Гладкая поверхность моря таит не одно чудовище. Хаос начинает взывать. Сначала это – вкрадчивое мяуканье кошки.

Потом – рев стихий. Хаос со свистом врывается в нашу жизнь из нами же обнаруженных отверстий. Чтобы сдержать напор встающей сущности, которая с непривычки кажется хаосом, мы искусственно занавешиваем окна в глубину. С испугом взираем, как надуваются покрывала от свистящей бури глубины. Отсюда наша драма. Но как бы мы ни завешивали хаос, мы вечно остаемся на границе между ним и жизнью. Это совмещение сущности (духа Диониса) с видимостью (с духом Аполлона) – наш трагизм, движение руки к глазам, когда ослепительный свет лишает зрения и в глазах какие-то круги – чудовища, принимаемые нами за реальное выражение сущности. Должна настать пора, когда мы отнимем руки от глаз или вторично уверуем в надетую маску, т. е. вернемся к внешности. Но забыть раз виденное нельзя. Можно отвертываться. Последнее – ужас *для нас*, а первое, т. е. наше ухождение в глубину, – ужас *для окружающих*. Оба ужаса стерегут нас на границе между пессимизмом и трагизмом, между критицизмом и символизмом.

Вот первая стадия понимания ницшеанства.

Цвета радуги, переливающиеся в «Заратустре», – цвета, дрожащие на мутных волнах хаоса. Вот разорвется пестрая паутина на тысячу цветных лоскутков. Оскалится Вечность. Зазияют ее пасти, грозящие проглотить. Ослепительное золото ницшеанства, шагание по вершинам – что-то дикое, древнее, призывающее титанов из Тартара. Все ницшеанство является каким-то смакованием *«Тихого часа»* Заратустры, когда ни он, ни она, а какое-то ужасное *оно* нашептывает страхи. «Со мной заговорили безгласно: «ты это знаешь, Заратустра?» И я вскрикнул от страха... Тогда со мной снова заговорили безгласно: «Ты это знаешь, Заратустра, но ты этого не говоришь»... Да, я знаю, но не хочу об этом говорить... Тогда опять безгласно заговорили со мной: «Ты не хочешь, Заратустра? Да правда ли это? Не скрывайся в своем упрямстве»... Сам Ницше уподобляется человеку в одинокой квартире. В двери ломятся. Неизвестные выламывают дверь. Полагая, что это проделки друзей, в последней надежде осажденный начинает вскрикивать: «Я знаю вас, шутники!» Силится улыбнуться. Здесь Ницше как бы апокалипсическая звезда, о которой сказано: «Пятый Ангел вострубил, и я увидел звезду, падшую с неба на землю, и дан ей был ключ от кладезя бездны: она отворила кладезь бездны» (Откр. IX, 1, 2). И вместе с тем Ницше – восхищение; фонтан остроумия, игра мыслей – бьющих струй – это прыжки великана с вершины на вершину. Хочешь испить от источника, наклоняешь к влаге ссохшиеся уста – и вот только бьющаяся пена. Ее нельзя ни пить, ни захватить в сосуды: с шипением она вылетает.

Но если не опустить глаза перед Ницше и выдержать первоначальную жуткость его образов, неожиданный, освежающий ветерок –

ласково-бархатный, грустно-мягкий – обвевает робкой надеждой. Рев хаоса слагается в бархат вкрадчивой песни. То, что ужасало, грозило сжечь огнем, закидать обломками, затопить лавой, оказывается только стороною прошедшей грозой. Одни безгласные зарницы,

Как демоны глухонемые,
Ведут беседу меж собой.

Три идеи господствуют над философией Ницше. Это идеи об условности нравственного закона, о сверхчеловеке и о вечном возвращении.

Во всякой религии нравственный закон является не целью самой по себе, а путем достижения вечных ценностей. Способствовать в себе и в окружающих расчищению путей (т. е. нравственности), ведущих к цели (обожествление личности), – значит исполнять нравственный закон. Закон венчается благодатью. Благодать, включая полноту закона, вносит нечто, так сказать, сверхзаконное. Здесь линия касания всякой нравственности, с религиозной символикой, которая управляет нравственностью. Нравственности нет: существуют нравственности, подчиненные высшим принципам. *В христианстве нравственность без Христа – ничто*. Христос воплощает нравственность. «Закон, – говорит апостол Павел, – имея тень будущих благ, а не самый образ вещей, одними и теми же жертвами, каждый год постоянно приносимыми, никогда не может сделать совершенными приходящих с *ними*». «Но когда пришла полнота времени, Бог послал Сына Своего». «До пришествия веры мы заключены были под стражею закона... Итак, закон был для нас детоводителем ко Христу... По пришествии же веры, мы уже не под руководством детоводителя» (К Галатам). «Мы теперь дети Божии, – говорит апостол Иоанн, – но еще не открылось, что́ будем. Знаем только, что, когда откроется, будем подобны Ему, потому что увидим Его, как Он есть. И всякий, имеющий сию надежду на Него, очищает себя, так как Он чист» (Первое послание). «Побеждающему, – говорит Господь, – дам сесть со Мною на престоле Моем, как и Я победил и сел с Отцом Моим на престоле Его» (Откровение). При ясном сознании двуединства природы человека всякая мораль феноменальна. Она не простирается до конца нашего пути к Богу, где Христова свобода абсолютна. В христианстве источник нравственности – Христос, и им все определяется. В ницшеанстве – сверхчеловек. Христос был: следовательно, у нас есть мерило нравственности. Сверхчеловек – будет; следовательно, нравственно то, что способствует его появлению. Вот источник расхождения Ницше с христианством. Нравственность Ницше – особая нравственность, но это – нравственность, ибо она предполагает самим фактом переоценки ценностей существование их. Она – путь к ним. Обе нравственности (христианская и ницшеанская) одинаково противопоставлены теориям нравственности во имя нравственности, без Бога, без пути.

Критика ницшеанской морали переносит вопрос о нравственностях к сравнению Лика Христа и Лика Сверхчеловека. Этот вопрос повергает нас в бездну психологических, мистических, догматических тонкостей. *Тут начинается сокровенность всякого мистицизма, предполагающая известную подготовленность и любовь к мистико-психологическим методам исследования.*

Если отбросить в веках проходящую мысль о повторном существовании и совершенно особенное настроение, которое охватывает при созерцании некоторых явлений, когда эти явления кажутся уже совершившимися когда-то, аргументы в пользу идеи вечного возвращения ничтожны. Их нет. Другое дело, если идеи о вечном возвращении и безвозвратном прохождении мимо рассматривать как две стороны нашего бытия, две идеи нашего существования, имеющие одинаковые права на нашу психику.

Характерно – если прямая символизирует безвозвратное прохождение мимо, то круг – вечное возвращение, *«кольцо возврата»*. Обе линии связаны друг с другом эллипсисом. Далее: путь точки по прямой и по кругу одинаково бесконечен, особенно если радиус моего круга равен бесконечности. Прямая – это окружность круга с радиусом, равным бесконечности. В спирали совмещение прямой и круга. Символизируемое прямой есть, быть может, символизируемое спиралью. Разлагая движение по спирали высшего порядка, мы получаем движение круговое и по прямой. Но если эта прямая – спираль низшего порядка, то она, в свою очередь, разложима на прямую и круг. Продолжая так до бесконечности, мы получим графическое изображение прямой и ряд колец, нанизанных друг на друга. Не заключается ли в этой диаграмме то, что непосредственно вырвало крик у Ницше: «О, как же мне не жаждать Вечности и брачного кольца, конец – кольца возврата!»

Шестов прекрасно подчеркивает недоговоренность у Ницше во всем, что касается идеи вечного возвращения. Это идеальный символ, к которому, как к фокусу, сходятся лучи ницшеанства. Всякое объяснение его – только мост к непосредственному очарованию этой идеи. Шестов указывает, что следует делать ударение на понятии вечности, а не на понятии возврата. Вечное возвращение в таком освещении – возвращение Вечности – тех эпох, о которых Метерлинк говорит: «В удаленную эпоху истории Индии душа по всем данным приближалась к поверхности жизни... Может быть, придет время, когда души наши увидят друг друга без посредства чувств». В спиральном путешествии души сквозь время замечаются периоды приближения к поверхности – периодическое возвращение Вечности. Это – *«день великого полудня»*, о котором апостол Павел говорит: «Но когда пришла полнота времен, Бог послал Сына Своего» (К Галатам).

Все три идеи – символы Ницше – бессознательно касаются религиозно-мистических вопросов. Спутанность методов познания у Ницше помешала ему видеть, к чему он перекидывает мост от критицизма. Ницше остался на середине моста, равно удаленный и от критицизма, и от смутных очертаний берегов обетованной земли – острова детей среди лазури.

На религиозную истину Ницше смотрел сквозь призму дали. Даль способна заменить истину и создать фантасмагорию. Ницше восставал против фантасмагорий. Принимал религию за то, что ее заслоняет. Он шел от вечных ценностей к тем же вечным ценностям. Описав круг, подходил к ним с другой стороны. Его путь обратен теософскому. Отказавшись от вечного, голубого храма, он пришел к голубому храму Вечности. Бессознательно подводил под него наиболее крепкий фундамент. Отвергнув старые догматы, стал творить новые. И в его неоконченном творчестве зоркий глаз начинает видеть все те же очертания. В глубине старых догматов заключена бесконечность новых черт, открывающихся *«малым сим»* эволюционно. *«Се, творю все новое»*, – сказано в Откровении. «Побеждающему дам вкушать сокровенную манну, и дам ему белый камень и на камне написанное новое имя, которого никто не знает, кроме того, кто получает» (Откровение). Ницше хотел вкусить сокровенную манну, назвать новое имя. Для этого он отделился. Постольку, поскольку он отделился от пошлости, он созидал. Но за слоем пыли он не рассмотрел вечной истины. Принимая ее, мы приближаемся к сокровенному имени. Сокровенного имени не назвал Ницше.

Религиозные догматы фиксируют, между прочим, переживания богооткровенного характера. В христианстве собрано все, что есть наиболее значительного в этих переживаниях. Христианство – существенный, а не формальный синтез. Европейская культура приняла этот драгоценный плод и часто не могла понять всей безмерности его символов. Нужно было отказаться от Христа или извратить религиозное понимание. Отказываясь от собственного непонимания, многие отказались от истины. Вот где ошибка. Вот в чем сила.

В нашем отношении к вопросам религиозным должна произойти существенная перемена. Плодотворное развитие европейской культуры началось с момента возвращения к язычеству, с эпохи Возрождения. И, однако, эта же культура, сходя на нет, обращает взоры на

Восток. Остается недоумение: или даже религия неспособна удовлетворить человечество и обращение к религии – показатель отчаяния. Или в понимание религиозных истин вкрались ошибки.

---

Соединение вершин символизма как искусства с мистикой Владимир Соловьев определял особым термином. Термин этот – теургия. «Вселюсь в них и буду ходить в них, и буду их Богом», – говорит Господь. Теургия – вот что воздвигает пророков, вкладывает в уста их слово, дробящее скалы.

Мудрость Ницше на более углубленной, сравнительно с трагизмом, стадии понимания можно определить как стремление к теургии. И отдельные места этой мудрости явно сквозят теургизмом. Если в символизме мы имеем первую попытку показать во временном вечное, в теургии – начало конца символизма. Здесь уже идет речь о воплощении Вечности путем преображения воскресшей личности. Личность – храм Божий, в который вселяется Господь: «Вселюсь в них и буду ходить в них» (Левит, XXVI, 12).

Догматика христианства отвергнута Шопенгауэром. Житейская техника – Ницше. Утверждая личность, как сосуд, вмещающий Божество, а догмат, как внешне очерченный круг, замыкающий путь, бесконечно продолженный, не разрывая связи с вершинами ницшеанства, но стараясь изнутри преодолеть их, как Ницше преодолел Шопенгауэра, – христиане-теурги надеются на близость *новой* благой вести, указание на которую встречается в Писании. Разрешение вековых загадок бытия переносится по ту сторону ницшеанства. Под мину подводится контрмина. Но и ужас здесь. Дух захватывает. Ведь за Ницше обрыв. Ведь это так. И вот, сознавая безнадежность стояния над обрывом и невозможность возврата в низины мысли, надеются на чудо полета. Когда летательные машины еще не усовершенствованы, полеты вообще опасная вещь. Недавно погиб Лилиенталь – воздухоплаватель. Недавно мы видели неудачный, в глазах многих, полет и гибель другого воздухоплавателя – Ницше, Лилиенталя всей культуры. Понимание христианства теургами невольно останавливает внимание. Или это последняя трусость, граничащая с бесстрашием, – скачок (потому что ведь только каменные козлы на рога бросаются в бездну), или это пророческая смелость неофитов, верующих, что в момент падения вырастут спасительные крылья и понесут человечество над историей. Задача теургов сложна. Они должны идти там, где остановился Ницше, – идти по воздуху. Вместе с тем они должны считаться с теософским освещением вопросов бытия и не идти вразрез с исторической церковью. Тогда, быть может, приблизятся горизонты ницшевских видений, которых сам он не мог достигнуть. Он слишком вынес перед этим. Слишком длинен был его путь. Он мог только усталый прийти к берегу моря и созерцать в блаженном оцепенении, как заревые отсветы туч несутся в вечернем потоке лучезарных смарагдов. Он мог лишь мечтать на закате, что это – ладьи огненного золота, на которых следует уплыть: «О, душа моя, изобильна и тяжела стоишь ты теперь, виноградное дерево с темно-золотистыми гроздьями, придавленная своим счастьем. Смотри, я сам улыбаюсь, – *пока по тихим тоскующим морям не понесется челнок, золотое чудо»* («Заратустра»).

Уплыл ли Ницше в голубом море? Нет его на нашем горизонте. Наша связь с ним оборвана. Но и мы на берегу, а золотая ладья еще плещется у ног. Мы должны сесть в нее и уплыть. Мы должны плыть и тонуть в лазури.

Одни из нас обращены к прошлому, где старинное золото сжигается во имя солнечных потоков. В их очах убегающее солнце, и о сожженном золоте, быть может, они плачут.

Золотея, эфир просветится
И в восторге сгорит.
А над морем садится
Ускользающий солнечный щит.
И на море от солнца
Золотые дрожат языки.
Всюду отблеск червонца
Среди всплесков тоски.
Встали груди утесов
Средь трепещущей солнечной ткани.
Солнце село. Рыданий
Полон крик альбатросов:
Дети солнца! Вновь холод бесстрастья:
Закатилось оно –
Золотое, старинное счастье,
Золотое руно.

Бесконечно веря в чудо полета, другие могут ответить им:

Зовут аргонавты
На солнечный пир,
Трубя в золотеющий мир.
Внимайте, внимайте:
Довольно страданий.
Броню надевайте
Из солнечной ткани!

Все небо в рубинах.
Шар солнца почил.
Все небо в рубинах
Над нами.
На горных вершинах
Наш Арго,
Наш Арго,
Готовясь лететь, золотыми крылами
Забил.

*1903*

# ЛИТЕРАТУРНЫЙ ДНЕВНИК

# НА ПЕРЕВАЛЕ

## I. СИМВОЛИЗМ

Конец XIX столетия поставил на очередь ряд новых вопросов. Особенно радикальна постановка вопросов, связанных с искусством, моралью, религией.

На поверхности литературной жизни переоценка ценностей недавнего прошлого выразилась в бунте против узкого материализма и натурализма; вернее, она выразилась в бунте против ограниченной догматики натуралистических школ. Но вовсе не к рационализму, ни даже к идеализму призывала новая литературная школа. Были в ней, правда, идеалистические вспышки; было в некоторых вопросах согласие с классиками; еще более в новой школе искусства пронеслось дыхание романтизма. Тем не менее некоторые признаки, запечатлевшиеся и в форме, и в образах творчества, одинаково не подходили ни к традициям романтических, ни к традициям натуралистических школ. Новое течение в искусстве, в отличие от прежних течений, определяли как символизм.

Были попытки вывести символизм из классиков; наоборот: были попытки отыскать символизм в романтизме; новое искусство определяли то как неоклассицизм, то как неоромантизм, то как неореализм. Правда, черты реализма, классицизма и романтизма мы встречаем у иных представителей символизма; правда и то, что лучшие произведения современных художников верны лучшим традициям старого доброго времени. Но если бы мы это признали, мы стерли бы грань, отделяющую современное искусство от прошлого; будучи преемственно все тем же искусством, оно одушевлено сознанием какого-то непереступаемого рубежа между нами и недавней эпохой; оно – символ кризиса миросозерцаний; этот кризис глубок; и мы смутно предчувствуем, что стоим на границе двух больших периодов развития человечества.

Современное искусство обращено к будущему, но это будущее в нас таится; мы подслушиваем в себе трепет нового человека; и мы подслушиваем в себе смерть и разложение; мы – мертвецы, разлагающие старую жизнь, но мы же – еще не рожденные к новой жизни; наша душа чревата будущим: вырождение и возрождение в ней борются.

Только в тот момент, когда мы выдвинем вопрос о жизни и смерти человечества во всей его неумолимой жестокости, когда поставим его в центр наших жизненных устремлений, когда скажем твердое *«да»* возможной жизни или смерти, – только в этот момент мы приблизимся к тому, что движет новым искусством: содержание символов его – или окончательная победа над смертью возрожденного человечества, или беспросветная тьма, разложение, смерть.

И лучшие представители современного искусства – решительные предвозвестники то жизни, то смерти, одни из них могут бороться с жизнью, другие со смертью. Но и те, и другие ненавидят благополучную середину

В этом пункте они резко отделяются от предшествующей эпохи. Всякое *«тем не менее»* или *«хотя – однако»*, и более всего *«с одной стороны – с другой стороны»* они отрицают. Над ними звучит *категорический императив* о неминуемой смерти или жизненного творчества.

Мы живем в мире сумерек, ни свет, ни тьма – серый полумрак; бессолнечный день или не вовсе черная ночь. Образ победной жизни, как и образ гибели, одинаково не содержится в содержании нашего сознания.

Воссоздавая полноту жизни или полноту смерти, современный художник создает символ; то, что заставляет сгущать краски, создавать небывалые жизненные комбинации, и есть *категорический императив* борьбы за будущее (смерть или жизнь). Людям серединных переживаний такое отношение к действительности кажется нереальным; они не ощущают, что вопрос о том, *«быть или не быть человечеству»*, реален. Внутренний реализм в отношении к жизни у них отсутствует; не способны они в душе своей подслушать голоса будущего. Они – иллюзионисты.

Этот внутренний иллюзионизм естественно у них уживается с серединным течением окружающей их жизни, где еще не звучит человечеству ни решительное *«да»*, ни решительное *«нет»*, не понимают они, что причины, слагающие поверхность жизни, вне этой поверхности: post factum принимают они за prius.

Вот почему не способны подчас они осознать иллюзионизм своего представления о реальности. Вот почему они упрекают символистов в оторванности от жизни: под жизнью они разумеют не мрак, не свет, а тусклые сумерки.

Вот почему символизм не противоречит подлинному реализму: и вместе с тем реализм окружающей видимости символисты рассматривают как отражение некоей возможной полноты. Окружающая жизнь есть бледное отражение борьбы жизненных сил человеческих с роком. Символизм углубляет либо мрак, либо свет: возможности превращает он в подлинности: наделяет их бытием. Вместе с тем в символизме художник превращается в определенного борца (за жизнь либо смерть). Возможность полноты не реальна только от причин, противоборствующих ее воплощению. Художник воплощает в образе полноту жизни или смерти; художник не может не видоизменить самый образ видимости; ведь в образе том жизнь и смерть соединены; видоизмененный образ есть символ.

Но полнота жизни и смерти может открываться двояко: она может звучать в переживании самого художника; обратно: образ видимости может пробуждать в художнике стремление к полноте; в том и другом случае художник-символист, насыщая образ переживанием, претворяет его в своем творчестве; такой претворенный образ есть символ; но пути воплощения символа различны: в первом случае переживание вызывает образ; во втором: образ вызывает переживание; в первом случае видимость образа поглощена переживанием; самый образ видимости есть лишь предлог его передать; и потому форма образа свободно изменяется, самые образы свободно комбинируются (фантазия): такова романтика символизма; таковы основания называть символизм неоромантизмом. Во втором случае переживание связано образом видимости; самое переживание есть лишь предлог видоизменить образ; элементы его формы – эмблемы, указующие на символический характер образа. И поскольку форма воплощения образа (техника искусств) касается самого образа, составляя как бы его плоть, постольку технические вопросы формы начинают играть первенствующее значение; отсюда связь между символизмом и классическим искусством Греции и Рима. Отсюда же интерес символистов к памятникам античной культуры, воскрешение латинских и греческих поэтов, изучение ритма, стиля и словесной инструментовки мировых гениев литературы. Вот почему символизм не без основания называют неоклассицизмом.

Момент реализма всегда присутствует в символизме; романтика и культ формы всегда присутствуют в нем. И оттого-то символизм отпечатлелся в литературе тремя существенными лозунгами: 1) символ всегда отражает действительность; 2) символ есть образ, видоизмененный переживанием; 3) форма художественного образа неотделима от содержания.

И поскольку действительность для художника-символиста не совпадает с осязаемой видимостью явлений, входя, как часть, в видимость, постольку проповедь символизма всегда начиналась с протеста против отживших и узких догматов наивного реализма в искусстве. Наивного реализма уже нет в науке; более того: теоретическая физика давно уничтожила материю как субстанцию явлений; все образованные ученые это знают; но в искусстве продолжают преобладать осколки когда-то разбитых научных догматов. И теоретики искусства, и художественные критики часто стоят не на уровне научного миросозерцания; оттого-то они, вооружаясь против символизма, зачастую насилуют здоровый творческий инстинкт; и оттого-то характерной чертой нового искусства является протест против монополии *«кажущегося реальным»* реализма в искусстве. Нечего говорить, что *реализма* символисты не отрицают.

А поскольку символ есть образ, претворенный переживанием, постольку символисты указывают на тройственное начало символа; всякий символ есть триада «abc», где «а» – неделимое творческое единство, и котором сочетаются два слагаемые («b» образ природы, воплощенный в звуке, краске, слове, и «с» переживание, свободно располагающее материал звуков, красок и слов, чтобы этот материал всецело выразил переживание); здесь свобода – не произвол, а подчинение лишь той норме творчества, которая, не будучи данной извне никакими законами, осуществляет свои цели; творчеству предписывают иногда быть идейным, выражать те или иные тенденции, или обратно: не выражать никаких тенденций. Тенденция *«искусство для искусства»*, как и тенденция *«искусство, как средство партийной борьбы»*, равно стеснительны для художника-символиста. И потому-то представители партийного искусства так же, как представители *«искусства для искусства»*, равно враждебно встретили проповедь символизма.

Наконец, тезис *«форма художественного творчества неотделима от содержания»* – означает следующее: поскольку творческий образ есть символ, постольку в форме его уже отражается содержание: содержанием служит переживаемая полнота уничтожения или жизни; предпосылка всякого художника-символиста есть переживаемое сознание, что человечество стоит на роковом рубеже, что раздвоенность между жизнью и словом, сознательным и бессознательным доведена до конца; выход из раздвоения: или смерть, или внутреннее примирение противоречий в новых формах жизни: стихия искусства полней, независимее отражает и тяжесть противоречий, и предощущение искомой гармонии: искусство поэтому есть ныне важный фактор спасения человечества; художник – проповедник будущего; его проповедь не в рационалистических догматах, а в выражении своего внутреннего «я»; это «я» – есть стремление и путь к будущему; он сам – роковой символ того, что нас ждет впереди.

Исходя из этих переживаний, он стремится запечатлеть их в форме; формой является материал звуков, красок, слов; самый художественный образ, изваянный в слове, есть мост между миром мертвого материала и красноречиво отразившейся полнотой; материал, получивший форму, есть образ. Расположение материала, стиль, ритм, средства изобразительности не случайно подобраны художником; в соединении этих элементов отразилась сущность творческого процесса; содержание дано в них, а не помимо их. Изучая индивидуальность художника формы, мы изучаем несказанную глубину творящей души.

И потому-то художники-символисты выдвинули вопросы формы на первый план; тут сказался не мертвый академизм, а стремление к еще более глубокому воплощению содержания образа в самый материал, из которого он построен.

Таковы три основания формулы символизма: символизм современного искусства не отрицает реализма, как не отрицает он ни романтизма, ни классицизма. Он только подчеркивает, что реализм, романтизм и классицизм – тройственное проявление единого принципа творчества. В этом смысле всякое произведение искусства символично. Теперь это признает даже... Луначарский.

Но не следует забывать, что этот лозунг искусства по-новому выдвинула литературная школа символистов. Как же относится школа новейших символистов к символизму всяческого искусства?

На проявлении в истории литературы XIX столетия всех трех существенных сторон символизма (реализма, романтизма и классицизма) нечего останавливаться: об этом достаточно скажет любая история литературы; она назовет Гёте – классиком, Байрона – романтиком и Золя – реалистом. Эволюция всех трех сторон символического искусства нам дана в эволюции литературных школ реализма, романтизма и классицизма. И что же? Классик Гёте венчает свое творчество глубоко символической второй частью «Фауста»; но символизм «Фауста» глубоко созерцателен; он говорит вообще о символизме человеческого развития. Романтик Байрон дает нам своего глубоко символического «Манфреда»; а реалист Золя в последний период творчества дает символическую трилогию «Лурд – Рим – Париж»; но символы его, говорящие о будущем человечества, слишком отвлеченны.

Все три школы в высочайших своих точках развития ведут к символизму; судьба человека и человечества дана здесь в образах.

Литературная школа символизма открывается с Бодлэра, Ницше и Ибсена. Оба последние уже не приходят к символизму, а отправляются от него; Бодлэр по приемам своего письма не разрывает с парнасцами; Ибсен не разрывает с реализмом; и романтиком всю жизнь остается Ницше.

Однако всех трех соединяет нечто; и, однако, всех трех отвергает официальная критика своего времени; и, однако, все три – отверженцы общества.

Все три указывают на глубочайший кризис человечества; все три враги компромисса. Глубину раздвоения личности рисует Бодлэр и образами своими начертывает картину смерти и разрушения старой жизни. К будущему зовут Ницше и Ибсен. Ницше предчувствует нового человека; более того: он как бы видит самый *лик* этого человека; *«сверхчеловек»* – созданная им *икона;* на нее молится Ницше. *«Третье царство Духа»* провозглашает Ибсен: он проповедует, что уже грядет это царство.

Все три превращают символизм созерцаний в символизм действий. Отныне над новым искусством бессознательно разлит дух проповеди; проповедуют самые образы; они красноречиво рисуют смерть старой жизни (демонизм ее) или рисуют предощущаемые картины возрожденного человечества; лестница возможных превращений человеческого духа начертана в образах гениев XIX века; символическое течение последнего времени образами своими указывает на то, что уже мы превращаемся, вырождаемся от старого к новому; одни говорят, что мы вырождаемся к смерти; другие отвечают: *«Нет, возрождаемся к жизни».*

Образами искусства борются ныне передовые фаланги человечества с обступившими их химерами смерти.

Символическое течение современности еще отличается от символизма всякого искусства тем, что оно действует на границе двух эпох: его мертвит вечерняя заря аналитического периода, его животворит заря нового дня.

*1909*

## II. ШАРЛЬ БОДЛЭР

### 1

Два патриарха «символического течения» всей своей жизнью и творчеством выгравировали лозунги нового искусства в литературе второй половины XIX столетия; эти патриархи – Бодлэр и Ницше.

Ницше – законодатель символизма германской расы. Бодлэр – законодатель символизма расы романской.

Быть может, расовое различие их обусловило тот факт, что, будучи оба творцами нового отношения к действительности, они по-разному истолковали свои творческие порывы; разность истолкования поставила их во главе двух фракций единого по существу «символического движения в Европе».

Один провозглашает непримиримый дуализм человеческого существа. Другой провозглашает монизм человеческого творчества. Оба углубляют и обостряют свои лозунги так, как никто, никогда: оба проводят в жизнь свои принципы так, что становятся живыми символами собственных миросозерцаний. У обоих слово учений становится плотью жизни.

Оба поэтому не только доказывают свое, но и показывают себя, и оба отталкиваются от прошлого.

Один устанавливает примат дуализма созерцания; другой – примат единого творчества. Один указывает на то, что жизнь ветхого человека есть смерть: в обострении человеческих противоречий поэтому – восторг творчества; но творчество убивает ветхого человека. Другой указывает на то, что смерть ветхого человека есть рождение нового человечества: восторг творчества поэтому, убивая ветхого человека, созидает будущее; но ветхий человек убивает творчество.

Оба спасаются от настоящего: один – в прошлое, которое оживает в царстве Мечты; другой – в будущее, которое пробуждает нас от смертного сна к Жизни. У одного сон становится Жизнью; у другого Смерть есть только Сон.

У одного над земными обломками жизни золотая взлетает радуга романтизма. У другого в радужном океане романтизма образуется блаженный остров новой земли.

Один проповедует свое миропонимание в законченном, классически построенном стихе, генетически связанном с лучшими традициями прошлого; подчас в классических формах исповедует иной и новый свой романтизм. Проповедь другого высказывается в готическом стиле романтики: он романтически воскрешает пред нами классический мир древней Греции.

Оба соединяют в своих личностях реализм и идеализм, романтизм и классицизм; и это новое соединение миропониманий расчищает себе дорогу под девизом *символизма.*

Символизм Бодлэра, оставаясь миросозерцанием, порождает новую литературную школу, центр развития которой – Франция.

Символизм Ницше, запечатлеваясь и в истории и как литературная школа, порождает проповедь о новых формах человеческих отношений.

Романская раса создает новую литературную школу. Германская раса создает новое отношение к действительности.

Новая форма встречается с новым человечеством: они облекают туманом недавно ясные контуры бытия.

Но над этим туманом возвышаются две колоссальные героические фигуры: Бодлэр и Ницше.

## 2

Одна школа психологии устанавливает соответствие, а *не зависимость*, между движением и сознанием, внутренне переживаемой жизнью и органами внешнего выражения ее движений: мы открываемся себе и извне, и изнутри; символически мы образуем две параллельные линии бытия.

Но условием соответствия является некое постулируемое единство.

Психофизический параллелизм устанавливает соответствие между актами сознания и актами движения из невозможности объяснить целостность нашего «я» суммой механических слагаемых; психический ряд есть в сущности не ряд, а постулат физического ряда. Психофизиологическая причинность есть лишь эмблема психической причинности: диалектически параллелизм развивается в монизм; графически это развитие изобразимо так:

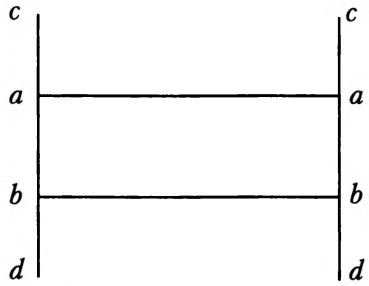


*Рис. 1*
(где «*aa*» – психический ряд, «*bb*» – физический, а линии «*cabd*» суть границы возможного проведения рядов).

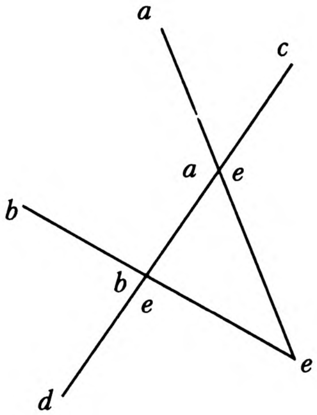


*Рис. 2*
(где «*aa*» – психический ряд, «*bb*» физический, «*cd*» – граница проведения рядов, а «*e*» единство их за пределом сознания).

Но если внутренний ряд оказывается лишь постулатом внешнего, если эмпирическая психология не устанавливает всех *пар* соответствий ($ab$, $a_1b_1$, $a_2b_2$, $a_3b_3$, и т. д.), то весь психический ряд «*a*» оказывается за границей возможного проведения рядов; параллелизм становится психическим монизмом, а физический ряд «*b*» символом ряда «*a*». Фигура I посредством II переходит в фигуру III.

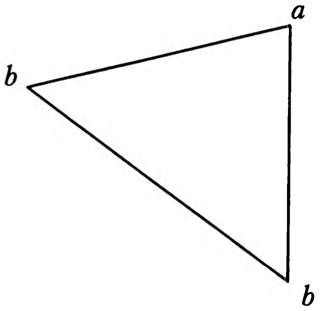


*Рис. 3*
(где *«bb»* есть символ *«a»*, находящегося за границей ряда).

*Фигура I*: эмблематически изображает символизм Бодлэра с его учением о «соответствиях». Символ для Бодлэра есть параллель между внешним и внутренним; образ есть модель переживания: каждому элементу *«b»* соответствует элемент *«a»*.

*Фигура III*: эмблематически изображает символизм Ницше с его учением о монизме творчества. Символ для Ницше есть единый, новый, грядущий человек (*a*), открывающийся в глубине души, ибо душа – только стремление к дальнему, а видимость (*b*) существует постольку, поскольку она отражает *«a»*. Во всех *«b»* ($b_1$, $b_2$, $b_3$, $b_4$, и т. д.): отражается единое *«a»*.

*Фигура II*: эмблематически изображает общеарийский корень символизма Бодлэра и Ницше; здесь *«b»* (физический человек), как и *«a»* (душевный) одинаково суть лишь проявления некоего *«e»*, т. е. Духа.

## 3

Таково отношение Бодлэра к Ницше. Мы не станем останавливаться на учении Бодлэра, поскольку оно открывается в *«Oeuvres posthumes»*, в *«Дневнике»*, в *«Petits poémes en prose»* и в стихах; Бодлэр выгравировал свое учение в форме, его произведения являют нам идеальное воплощение его учения о *соответствиях:* форма и содержание перекликаются в них.

Поэтому особенно интересно проследить, как слагалась у Бодлэра форма его стихотворений.

В форме Бодлэра запечатлелось сложное взаимодействие самых разнообразных влияний; здесь видно влияние и латинских поэтов (как известно, Бодлэр был латинист), и французских классиков, и парнасцев, и романтика Виктора Гюго, и импрессиониста Эдгара По; но взгляды Бодлэра на задачи формы сложились, главным образом, под влиянием Сент-Бёва и теоретика Теодора де Банвиля; это влияние сказывается при анализе рифмы, ритма и словесной инструментовки бодлэровского стиха.

В эпоху, когда складывалась поэзия Бодлэра, эстетические вкусы хорошего тона требовали от стиха прежде всего богатых рифм. Такого мнения придерживался Сент-Бёв, – и к нему присоединялся де Банвиль, полагавший, будто в рифме заключена, главным образом, магия стиха (*«Petit traité de poésie française»*); приблизительно то же развивал и W. Tenint; Ланде и другие составляли особые словари рифм; богатство и изысканность рифм, трудность их нахождения, развивали гибкость в победе над ограниченным словарем рифм; редкие рифмы влекли к неожиданным поэтическим ассоциациям, к неожиданному столкновению образов и идей; так, анализируя рифму Бодлэра, Albert Cassagne в своем *«Versification et métrique de Ch. Baudelaire»* указывает на то, что к рифме *ane* можно подобрать до *160* полных рифм, а к рифме *vane* можно подобрать только *7* полных рифм; между тем, как к *avane* существует только три полные рифмы (*caravane, savane, pavane*). Бодлэр с мучительной трудностью подбирал редкие рифмы, что влияло, по мнению Cassagn'а, на обилие контрастов, неожиданных сопоставлений в поэзии Бодлэра; так: Бодлэр употребляет слова, где несколько слогов полностью рифмуются друг с другом (*clavicules, ridicules*), пользуется звуковым богатством слова (*archer, marcher*), рифмует *nous avons* с *nous savons* и даже рифмует слова, оканчивающиеся разными согласными, что вовсе запрещалось многими теоретиками (*d'or* и *s'endort*). Быть может, теория *богатых рифм,* вызвавшая в Бодлэре умение сопоставлять несопоставимое, явилась лишь средством запечатлеть в форме его *теорию соответствий.*

Ритм Бодлэра соединяет основные черты классической ритмики с разнообразием ритмических модуляций, так резко выразившихся впоследствии в «свободном стихе». Cassagne указывает на то, что из *167* стихотворений Бодлэра *112* написаны александрийским стихом; такое предпочтение, оказываемое Бодлэром александрийскому стиху, опять-таки понятно, если принять во внимание величавость и строгость бодлэровской музы (здесь опять встречает нас строгое соответствие содержания с формой). Вместе с тем александрийский стих у Бодлэра принимает подчас триметрический ритм Виктора Гюго; но, вопреки Морису Граммону, бодлэровский триметр изображает величавые движения души (вместо движений стремительных, по Граммону); Бодлэр часто пользуется переносом предложения из строки в строку (enjambement): «le soleil – (перенос) – rougit». Здесь Бодлэр идет вопреки Ла-Гарпу вместе с теоретиком Бек де Фукьером. Cassagne указывает на то, что любимый ритмический ход Бодлэра есть комбинация *«en-*

*jambement»* с триметром или с капризной игрою цезур; все эти черты уже отличают бодлэровский стих от классиков; двойственность стиля видит в нем и Теофиль Готье; с другой стороны, заявление Стефана Маллармэ о том, что молодые поэты пытаются создать лишь бóльшую гибкость стиха в пределах основных правил классической метрики, тесно сближают Бодлэра с последующей эпохой французского символизма. К числу особенностей бодлэровской ритмики относится обилие многосложных слов, которые, по мнению Cassagne и Брауншвейга, способствуют замедлению темпа.

Но более всего параллелистический характер бодлэровского символизма воплощен в форме соответствия между содержанием образа и его словесной инструментовкой; во французской поэзии нет равного Бодлэру инструменталиста; поразительно обилие (и как бы чрезмерность) аллитераций и ассонансов в поэзии Бодлэра.

Бодлэр сознательно искал аллитераций, вероятно, под влиянием С.-Бёва и еще более под влиянием своего великого учителя и таинственного двойника, Эдгара По*.

Есть неизменное соответствие между звуком и смыслом; присутствие звуковой гармонии в значительной мере ослабляет доминирующую роль рифмы; придавая гибкость и своеобразность стиху французских классиков, играя цезурой, насыщая стих ассонансом и аллитерацией, Бодлэр является отдаленным предтечей свободного стиха, который Г. Кан обосновывает именно на игре аллитераций и ассонансов. Граммон развивает оригинальную теорию о модуляции гласных; развивая эту теорию, можно бы связать различные модуляционные ходы с музыкальными ходами (на секунду, терцию, кварту и т. д.), что дало бы возможность отожествить гамму из двугласных и гласных с хроматической или диатонической музыкальной гаммой; в последнем случае можно было бы сравнивать *мелодии* гласных у различных поэтов.

Среди излюбленных форм Бодлэра мы встречаем сонет (по Cassagn'ю на *167* стихотворений *75* сонетов). Сент-Бёв считает единственно правильным тот вид сонета, которым пользовался *Malherbe* (схема его рифм такова: *abbaabbaccdede*); этой сонетной схеме следуют Сент-Бёв, Банвиль и Леконт де Лиль; между тем Бодлэр бесконечно видоизменяет эту схему.

Кроме того: Бодлэр обильно пользуется рефренами, повторениями слов, параллелизмами.

Сложность структуры сочетается всюду у него с простотой, верность традициям классиков с новаторством. Странный и двойственный стиль Бодлэра является живым воплощением странной и двойственной его жизни; а эта жизнь есть воплощенное учение о соответствиях; символ Бодлэра есть соответствие и только соответствие образа переживанию; в основе этого соответствия – неумолимая двойственность в осознании себя и мира.

---

* Существуете сочинение Бек де Фукьера *«Traité general de versification française»*, где уже давно отмечена роль ассонансов и аллитераций.

Более чем о ком-либо можно сказать, что форма лирики Бодлэра есть сам Бодлэр. И потому-то невозможен перевод Бодлэра, или он возможен еще в самом далеком будущем.

*1909*

## III. ОБ ИТОГАХ РАЗВИТИЯ НОВОГО РУССКОГО ИСКУССТВА

Новое искусство в России имеет историю своего возникновения. Еще недавно определяли это искусство, как продукт разложения утонченного слоя буржуазного общества, не более. Между тем представители искусства второй половины XIX века с небывалой остротой и решимостью выдвинули ряд принципиальных вопросов, касающихся проблемы творчества и жизни. Они углубили и обострили противоречие между бытием и художественным творчеством, с одной стороны, между творчеством и познанием – с другой. В глубоко прочувствованных образах выдвинули они противоречие между личностью и обществом, свободой и необходимостью, красотой, как началом незыблемым, статическим, и красотой, как началом созидательным, двигательным, динамическим; противоречие между идеей, как логической нормой, подчиняющей себе творчество, и идеей, как символом. Это противоречие некоторыми из художников решалось в том смысле, что идея есть символический образ, предугадывающий в пределах искусства новые формы жизненных отношений. Наконец, понимание идеи долга, как формального вменения, и идеи долга, как призыва к сознанию ценностей, вменяемых в формах императива, – эти понимания идеи со всей решительностью столкнулись в лирических излияниях Ницше, во многом оправданных впоследствии данными наиболее строгих теоретико-познавательных изысканий. В своих выводах в области морали, эстетики, психологии новое искусство не раз опережало медленный путь научно-философского мышления; и там, где наука и философия еще не давали ответа, этот ответ давался художником. Методологическая схема в той или иной области знания не раз оправдывала впоследствии творческие выводы художников и поэтов как в области форм искусства, так и за пределами этих форм. Там, где еще недавно видели мы *«безумие»*, мы начинаем ценить глубокую искренность, мудрость, иногда и горькую правду.

И если новое искусство есть явление вырождения, то вырождение охватывает во всяком случае не отдельные кружки отрешенных мечтателей: оно есть показатель начала вырождения всей культуры. Эти дерзкие мечтатели только потому упадочники, декаденты, что они первые, так сказать, причалили к скалистому берегу новой жизни – причалили и не могут взойти на утесы, бьются, разбиваются, гибнут: все буржуазное общество принимает, хотя и отвлеченно, общие лозунги современной культуры; с большей реальностью воплотили их художники «декаденты». А скалистый берег, не дающий возможности чающим новых форм жизни создать воплощения этих форм, – суть условия социального неравенства; о них-то и разбиваются все новаторские попытки.

Пусть так называемое декадентство в искусстве есть показатель вырождения всего современного буржуазного уклада жизни. Современные искатели в области искусства в таком случае выражают кризис современной жизни; если это и художники, то скорее не вырождения, а перерождения.

Ведь формы возможного, жизненного возрождения неотделимо связаны с разлагающимися формами: они только являют собой иную перегруппировку основных элементов, на которые вообще разложима жизнь. И потому-то глубокие противоречия, выдвинутые европейским искусством, крик отчаяния, тоски, иногда безумной надежды – только муки рождения новых творческих форм. Да, заря новой жизни сверкала в пролетах грозовых туч, которыми Ницше, Ибсен, Мережковский закрывали горизонт наших чаяний. И если мы склонны винить «новое искусство» за болезненные гримасы, которые, надо признаться, присущи ему, мы должны были бы обвинять и женщину, испытывающую муки рождения, за холодный пот смертного томления, выступающий на челе. И не будь этого, не было бы и крика: «Боже мой, Боже мой, почто ты оставил меня!» – Воскресный восторг Магдалины не зажег бы сердца бедных рыбарей галилейских. «Или́, или́, ламма савахвани», говорит нам страдающее существо Ницше, Верлена, Бодлэра, Верхарна. Крик предостерегающего отчаяния смущает благополучную сонливость. О, как хотели бы многие из нас уменьшить этот крик, превратить его в смех. О, как было бы спокойно многим из нас отделаться от крика лишь словами: «Это крик сумасшедших; их уберут, – все пойдет по-прежнему». Сказать и впасть в сон.

Но нет, нет и нет!

Даже в серии статей я не имел бы возможности коснуться всех тех вопросов, которые поднимает собой новое искусство. Поэтому я остановлюсь только на одной черте, характеризующей лучшие образцы этого искусства – на *символизме*, потому что символизм – коренная черта современного творчества. С другой стороны, только в символической критике, как строго очерченном методе оценки, лежит действительное оправдание нового искусства.

Характерной чертой символизма в искусстве является стремление воспользоваться образом действительности, как средством передачи переживаемого содержания сознания. Зависимость образов видимости от условий воспринимающего сознания переносит центр тяжести в искусстве от образа к способу его восприятия. Так реализм переходит в импрессионизм. Но еще шаг – и внешний опыт объединяется с опытом внутренним в понятие содержания сознания. Содержание сознания, поскольку оно выразимо при помощи образных моделей, пользуется формами видимости и их связью для уяснения переживаний, подобно тому, как отвлеченная мысль в науке пользуется для краткости графически методом изображения логических звеньев. Образ, как модель переживаемого содержания сознания, есть символ. Метод символизации переживаний образами и есть символизм.

Символическая школа искусства так относится к иным возможным школам, как критическая философия Канта относится к догматизму докантовской философии. И существующие школы искусства (реализм, романтизм, классицизм) символизм рассматривает не с точки зрения права их существования: он стремится понять способ, каким переживанием содержание сознания воплощается в системе образов в той или иной школе искусства. В протесте против самодовлеющего догматизма, а не в стремлении к разрушению той или иной школы – освобождающая сила нового искусства.

Существующие школы символизм узаконяет: он предваряет размышления о задачах искусства в пределах существующих форм вопросом о том, каким образом творческая деятельность запечатлелась в методах той или иной школы.

Так, если переживание налагается на образ, взятый из видимости, то мы имеем дело с реалистической школой. Но и здесь вся сила в переживаемом содержании сознания, а не в образе видимости. И символизм дает вечные права реалистической школе в искусстве; но как скоро догматики реализма ограничивают творчество пределами эмпирической действительности, символизм восстает против этого догматизма, выдвигая образы вымысла на первый план. Кроме того, независимо от вопроса, оперирует или не оперирует художник образами фантазии, символистическая школа обращает внимание на путь творчества. Если метод символизма есть установление параллели между переживанием и образом, то возможен двоякий путь нахождения этой параллели: во-первых, образ вызывает группу содержаний сознания; во-вторых, группа содержаний сознания выражает образ.

Первый путь творчества есть метод так называемого классического искусства. Второй – романтического. С точки зрения символической школы может существовать противоположение между символистом-романтиком (Верленом) и символистом-классиком (Мореасом), но не может существовать противоположения между классиком и символистом. И реализм, и фантастика равно законны в искусстве. Преимущественное значение той или иной формы – отрицает символизм. И появись сегодня эстетика, отдающая преимущество художественной фантастике, символизм обязан восстать на защиту реализма.

И символистическая теория вовсе не была бы догматикой искусства, а только планомерным перечнем способов оперировать с образом.

Символизм надеется в эстетике теоретически обосновать свой метод, подобно тому, как кантианство или экономический материализм теоретически принимаемы, как методы отношений (либо к познанию, либо к исторической связи фактов), а не истины в форме догматов.

И потому-то первые символисты отправлялись не столько от того или иного схоластического взгляда на искусство, сколько от протеста против монополии того или иного способа творчества в ущерб иным. Там, где процветал культ формы (например, во Франции), провозглашался культ настроения («De la musique avans toute chose»). Где господствовала тенденция (Россия), – провозглашали культ слова и формы.

Символисты, в противовес догматикам творчества, противопоставили самую энергию творчества безотносительно к способам выражения этой энергии. И в часто парадоксальных утверждениях первых символистов мы усматриваем ряд еще не вполне раскрытых миросозерцаний, требующих для искусства максимума свободы.

Все художники, поскольку они были художники, оставались стихийно верны этому завету. Не всегда, однако, они умели сознать свое право. Правильно утверждает Кант, что гений – законодатель вкуса: ведь все эстетические догматики – только результат позднейшего анализа тех или иных образов художественного законодательства. И попытки сковать новое творчество старыми догмами шли вопреки Канту. Художники-символисты впервые написали на знамени своей школы право художника быть законодателем вкуса. Личные взгляды отдельных художников, как *Privat-Sache*, превратили они в параграф художественной платформы нового искусства.

Наиболее строгие школы современного неокантианства рядом почти неопровержимых теоретико-познавательных изысканий приходят к убеждению, что творческий характер есть принцип к самому познанию. В свете этой системы отношения к ценностям нам понятны образные заявления Ницше, Уайльда, Ибсена о том, что мы носим в себе формы будущей жизни.

Символизм подводит искусство к той роковой черте, за которой оно перестает быть только искусством; оно становится новой жизнью и *религией* свободного человечества. Будущее нового искусства вовсе не в том, что оно – *«искусство для искусства»* или *«искусство для жиз-*

*ни»:* это – ничего но говорящие догматы. Важно то, что оно стремится стать нормой будущей гармонии, открыто и резко протестуя против форм современной жизни, разлагающей одних и отнимающей у других плоды высшей культуры.

И пророки новой жизни – Ницше, Ибсен, подобно религиозным проповедникам прошлого, обратились к художественной символике. Это глубоко сознал еще Уайльд, понявший Христа и как художника-символиста; тут символизм еще строже освещает нам существующие школы; не упраздняя, подводит под них более глубокий фундамент.

Вот почему двояко сказалось влияние западного символизма на молодое русское искусство. Оно породило течение, предписывающее искусству создать новые формы религии жизни; оно готово было часто рассматривать искусство, как несознанные формы религиозных исканий. Так возникла религиозно-эстетическая теория Д. Мережковского, мечты о соборном творчестве В. Иванова, необоснованный мистический анархизм Г. Чулкова, как попытка разъяснить символ мистической поэзии Владимира Соловьева и Александра Блока. Так возникают грезы о новом, народном творчестве и о сближении нового русского искусства с искусством народным (Городецкий и Ремизов).

В другом направлении шла работа группы защитников символизма, я разумею, московской. Она не решала вопроса о продолжении индивидуального символизма в символизм коллективный в отрицательном смысле, но всецело сосредоточивалась на изучении приемов творчества, в пределах существующих форм. Представители этой группы признавали, что существующие формы искусства такие, а не иные в зависимости от целого ряда причин, не устранимых в текущий период развития человечества. Эта школа стала анализировать методы творчества, подчеркивая необходимость свободы творчества, в пределах существующих форм. Группа критиков и поэтов подошла к истории русской словесности с приемами эстетической критики. Ей удалось по-новому осветить хорошо известные факты отечественной литературы. Виднейший представитель этой группы, Валерий Брюсов, дал нам образцы и драмы, и стихов, могущие соперничать с лучшими образцами западного символизма.

В настоящее время мы присутствуем при дифференциации первоначально небольшого кружка писателей-символистов: одно течение стремится выйти из сферы искусства, облекая свои образы в новые формы жизни. Другое же течение с большей осторожностью относится к широким лозунгам, углубляясь в изучение конкретных приемов творчества. Представители этого течения начинают подозрительно относиться к широким лозунгам символистов, усматривая здесь незаметные уклонения в сторону отживших форм утопического догматизма.

Наоборот: и неодогматики видят здесь поворот. Оба течения новейшего русского искусства относятся друг к другу, как фракция социал-демократов меньшевиков к большевикам.

Большевики и меньшевики. Символисты-большевики укоряют московскую группу символистов в ревизионизме. А эта группа боится, что символизму новейшей фомации грозит уклон к утопизму.

Более трезвая группа символистов предпочитает, во-первых, держаться форм современного искусства и с осторожностью относиться к попыткам осуществить формы коллективного творчества до коренного изменения условий социального неравенства. Во-вторых, она защищает полную свободу творчества существующих форм (скульптуры, архитектуры, живописи, поэзии, музыки). В-третьих, эта школа символизма среди задач, возложенных на ее деятелей, подчеркивает необходимость дать анализ возможных школ искусства, т. е. дать теорию символизма. В-четвертых, признает необходимым осветить историю искусств в свете символической школы.

В разработке этих вопросов – гарантия жизненности и достоинства русского символизма. Мы твердо верим, что ему принадлежит будущее. Эта вера – не вера в догмат: это вера в великий смысл освободительной силы творчества: творчество превращает багряницу страдания в яркий шелк взвихренного огня, а искусство – пока единственная лампада, в которой теплится огонь духа.

*1907*

## IV. ДЕТСКАЯ СВИСТУЛЬКА

Et vous, vallons mouillés de moelleuses rivières...
*Iwan Gilkin*

Символизмом в широком смысле не есть школа в искусстве. Символизм – это и есть искусство. Романтическая, классическая, реалистическая и сама символическая школа – только способ символизации образами переживаемого содержания сознания. И потому-то смешны противоположения реализма символизму, т. е. метода тому, что этот метод оформливает. Все слова о смене символизма реализмом напоминают детскую свистульку, в которую дуют мальчики, воображающие себя мудрецами. Все эти выходки нового стиля против символизма показывают полное невежество *свистунов* в вопросах психологии, психофизиологии и теории познания. Прежде нападали на символизм только справа: это были нападки добродушных людей, часто ничего общего с искусством не имевших. Эти добрые люди прикрывали свое зевающее благодушие именами великих художников прошлого; но мы всегда помнили слова Уайльда о том, что гений прошлого в руках обывателя – только средство глушить творчество.

Теперь нападают на символизм слева эпигоны символизма, сами обязанные ему развитием своего творчества. Этих *символистов на час,* вышедших на зов Ницше, Ибсена, Мережковского из своих душных келий, только и хватило на то, чтобы похвалить их зовущую зарю; но идти ей навстречу – это уже подвиг! И вот они закупорились снова в своих жалких хатах и теперь говорят, что заря угасла.

Они говорят, что цикл развития символизма окончен, и ему-де идет на смену неореализм. Когда нечего сказать, обыкновенно берут первый попавшийся термин и приставляют к нему пресловутое *«нео»*. Для этого не нужно творчества мысли. Некогда символистов характеризовали, как *«нео»*-романтиков. Но среди них оказались и классики; тогда придумали *«нео»*-классицизм. Теперь налицо оказывается *«нео»*-реализм. Но вот что мы видим: корни *«нео»*-движения в добром старом символизме. Вместо того чтобы определить эволюцию символизма, раскрыть механизм этой эволюции, показать структуру образования символических понятий, дать классификацию форм символизации, – наклеивают, как попало, *«нео»*-известные ярлычки и на этой *«нео»*-глупости строят школу. Мы не восставали бы против такого занятия с клеем (сидит человек – свистит в свистульку, клеит ярлычки), если бы здесь не чувствовался апломб невежества, теоретически всем обязанного другим и палец о палец не ударившего, чтобы уяснить себе хотя в общих чертах *действительные* проблемы символизма.

Мне возразят, что нападки на символизм со стороны эпигонов символизма направлены на особый вид символизма, родоначальниками которого можно считать Ницше, Ибсена, Бодлэра, Уайльда (у нас Мережковского, Брюсова и др.). Названные художники ничем не отличаются от крупных художников всех времен. Они только осознали символизм всякого творчества и с достаточной решимостью сказали об этом вслух. Мне неоднократно приходилось высказываться о демократизации символов в так называемом новом искусстве. Ницше и Гёте связаны субстанцией творчества. Только Гёте часто набрасывал на свои символы покров обыденности (аристократизма ради), как, например, в *«Юношеских годах Вильгельма Мейстера»*, в *«Избирательном сродстве»* и т. д. Но изменение в технике приемов не касается субстанции творчества.

Символизм в искусстве не касается техники письма. И потому-то борьба художественных школ вовсе не касается проблем символизма. Когда мы уединимся в тишину и будем размышлять о проблемах искусства, будем анализировать формы творчества (вне базарных криков модерн-комиссионеров по поставке толпе новинок), когда мы осветим поставленные проблемы в свете психологии и теории познания, – только тогда мы поймем, что такое проблемы символизма. Но на этих вершинах мысли слышен свист холодного урагана, которого так боятся Митрофанушки модерна, нежно насвистывающие похоронный марш символизму.

Во второй половине XIX столетия наиболее крупные художники осознали символизм всякого творчества вообще. Осознать объекты творчества, символы, значит – вознести эти объекты над гамом базарной критики. Великие символисты второй половины XIX столетия указали нам с достаточной ясностью, что без разрешения проблемы творчества мы не разрешим ни социальной, ни религиозной проблем познания. И техникой письма, и поставленными задачами они показали нам, что искусство – глубже и независимее, нежели полагали художники (в своих заявлениях о свободе), и толпа (в ее заявлении о подчинении творчества интересам эпохи). Первые символисты (в узком смысле этого слова) были и художниками-символистами (как все художники), и борцами за право символизма. Этот оттенок проповеди, быть может, более всего влиял на технику их письма, на экспозицию тем творчества.

Я согласен: первые борцы и теоретики раз осознанного символизма творчества увлекались, быть может, борьбой и с базарными шутами повседневной критики, и с озадаченными буржуа, покой которых смутило искусство того времени. Вместо того, чтобы всесторонне обсудить вопросы творчества в свете науки, психологии, философии, религии, мистики и социальных отношений, борцы за индивидуализм и символизм часто формулировали свое *«credo»* в кратких, афористических положениях; эти положения имели вид непосредственной убедительности, а не строгой доказанности. Но ведь великие проповедники символизма второй половины XIX столетия были лишь первыми пионерами проповеди символизма. Они высказали верную мысль о том, что творчество, будучи фокусом человеческой деятельности вообще, в искусстве пока проявляется с особенной яркостью, и что искусство поэтому не есть *только искусство*, а оболочка, из которой вылетит феникс новой жизни. Первые проповедники набросали лишь краткий конспект программы: реализовать эту программу – задача не только нашей эпохи, но и всего будущего.

Перед нами лежит задача разработки вопросов искусства в свете современной философии. Быстрыми шагами наиболее серьезные (и, по-видимому, наиболее далекие от искусства) исследователи вопросов познания подходят к решению задач, затронутых независимо от них теоретиками символизма, наводя, так сказать, инженерные мосты там, где видели лишь радужные арки из символов и афоризмов. Дается возможность облечь проповедь символизма бронею несокрушимых методов. Но разве подозревают все это современные эпигоны символизма, занятые поставкой на рынок неореалистических свистулек? Разве интересно им знать, что *«красивые»* афоризмы Ницше (которые они *по обязанности,* с зевком, читали) не только *красивы,* а и во многих отношениях убийственно верны! Что и вопрос о *ценностях* в свете школы Риккерта и Ласка становится центральным вопросом и символизма, и теоретико-познавательных выводов?

Перед нами задача – обосновать независимую эстетику, как точную науку. Наконец, задачи личности и общества только в свете символического миросозерцания получают удовлетворяющее нас решение. Словом – вопросы символизма относятся к вопросам эстетики и мистики, как теория познания к другим философским дисциплинам. И если выводы из теории познания касаются наиболее сокровенных вопросов морали, то и выводы символизма предопределяют единственно верный путь искусству и религии.

Только в символизме художник обретает право свое быть свободным исследователем во всех сферах человеческой деятельности: из узких, подземных недр своего *«нутра»,* из-под тисков отживших и узких догматов (как-то: догматы теологии, идеализма, реализма, позитивизма и т. д.) он выходит к широкому морю жизни, и ему предоставляется право – как отвертываться от оставленных догматов, так и освещать их действительным светом. Здесь художник не может, *не смеет* насильно отворачиваться от того, к чему неминуемо приводит его размышление над дорогими ему предметами. Здесь получает он не мнимые, а действительные права на свободу. Здесь получает он возможность изучать образование в сознании символических представлений разнообразных методологий, механизм сложения и классификации символов; а отыскание нормы, предопределяющей развитие символических представлений, ведет к решению коренного вопроса творчества: как возможны символические представления. А это и есть вопрос о том, *как возможна религия*. Задачи религии изнутри соприкасаются с задачами символизма, как теория символизма извне предопределяется теорией психологии и теорией знания. Впереди – громадная культурная задача, требующая многих поколений, чтобы реализовать программу, намеченную символистами XIX столетия.

И вот эпигоны символизма жалкими «нео»-вздорными свистульками желают похоронить эту задачу, отказаться от великого наследства... Но успокоимся: ведь говорит в них только безграмотность! Кто эти эпигоны? Если это не шарлатаны, стремящиеся из ярлычка создать себе имя провозглашением какой угодно фиктивной школы в искусстве, то часто это просто *«певчие птицы»*, насвистывающие птичьи песенки и отстоящие за тридевять земель от каких бы то ни было теоретических задач. – Но если ты – *«певчая птица»,* если тебе дороже всего твое бессловесное *«нутро»,* – ты и пой свои песенки: мы тебе благодарны за это. Только не иди ты к нам с указаниями и поучениями *«соловьиной трелью»*, ты не заслонишь нам страдальческое распятие Уайльда, Ницше, Бодлэра; *«детской свистулькой»* не заглушишь ураганы познания, ревущего нам в уши из будущего.

Можно быть символистом по творчеству, как все художники, независимо от техники письма. Можно быть теоретиком задач творчества. Наконец, можно быть художником и овладеть сложностью интересов познания: сочетать в сложном взаимодействии разнообразие методов и все их использовать, как средства воздействия. Образ такого художника-мудреца наметили символисты, как идеал. И великие художники всех времен стремились приблизиться по мере сил к такому идеалу художника. Вспомним Леонардо (художник-естествоиспытатель-инженер), Данте (поэт-теолог-мистик), Гёте (натуралист-поэт-философ-мистик), Шиллер (поэт-кантианец-ученый), Пушкин (поэт-критик-историк), Ницше (поэт-филолог-философ-мистик). Художники-символисты сознали право художника быть руководителем и устроителем жизни. Но это высшее право нужно приобрести рядом систематических завоеваний и в *творчестве*, и в *знании*. Символизм, это – знамя, вокруг которого должны отныне группироваться все силы, борющиеся за высоту искусства, за те, всем нужные, тайны мудрости, которые заключены в творчестве. Символизм – кульминационная точка роста искусства: отклонения вправо и влево в настоящее время ведут к профанации творчества. И не *«певчим птицам»*, не провокаторам символизма, вроде гг. Чулковых, колебать достоинство русского символизма. Пусть себе хоронят детскими свистульками достоинство русского символизма. Они хоронят, прежде всего, себя, свое достоинство, обнажая неподготовленность занимать то место, которое не принадлежит им по праву.

Певчая птица, качайся себе на веточке, но, Бога ради, не подражай свистом фуге Баха, которую ты могла услышать из окна! Чтобы быть музыкантом мысли, мало еще дуть: *«дуть – не значит играть на флейте; для игры нужно двигать пальцами»* (Гёте).

*1907*

## V. ТЕОРИЯ ИЛИ СТАРАЯ БАБА

Искусство есть символизация ценностей в образах действительности. Способ символизации и характер отношения к символизируемым ценностям определяет разнообразие форм символизма. Рассматривая символизм с этой общей точки зрения, мы не можем еще предрешить все формы символизации ценностей. И потому-то общие принципы символизма являются объединяющей основой всяческого творчества новых форм индивидуального и коллективного в области искусства. Вот почему эстетические, художественные, религиозные и мистические теории, если они не хотят расплыться в беспочвенном хаотизме, или запутаться в мертвом догматизме, или, наконец, сойти на нет в солипсизме и скептицизме, должны выяснить свое отношение к основе творчества, их породившей, к символизму.

Теория символизма смутно предугадана всеми выдающимися художниками; но ими она не определена в философских терминах. Весь ход развития философской мысли XIX столетия в области этики и теории знания предопределяет интерес к построению символических теорий. Точно так же и в области построения эстетических теорий. С точки зрения теории знания сущность группировки тех или иных связей зависит всецело от формы группировки. Всяческое содержание действительности в теоретическом рассмотрении подчиняется методу. Учение о методах построения теорий закономерно вытесняет учение о характере действительности. Символическая теория является необходимой предпосылкой теории знания. Преломляясь в нормах теории знания, символизм далее преломляется и в методах: можно говорить о символизме самих методов и о символизме в пределах той или иной методологической школы знания. Теоретическое место символизма за пределами теории знания; но прежде, нежели определить это место, следует точнее выделить условное представление о символической теории в пределах системы знания и теории познания. Классификация форм символических построений в методах есть теоретико-познавательная задача обоснования символизма. Установление содержания понятий *«символ», «символизм»* в пределах того или иного метода – задача методологического обоснования символизма. Методология и гносеология символизма необходимо предшествуют построению теории символизма. Теория символизма – это исходная точка всех теоретических построений: теории познания, религии, эстетики и науки суть частные задачи теории символизма, формулированной в общем виде. И если интерес к теоретическому мышлению не атрофируется окончательно в человечестве, теория символизма в будущем займет почетное место теории познания. Можно оспаривать первенствующее значение теоретического мышления вообще, но было бы безумием оспаривать вообще интерес к теоретическим исследованиям.

А если с этим интересом приходится считаться, то имеет место и интерес к теоретическим размышлениям в области искусства: ведь всякая архисвободная критика в области искусства зиждется на теоретических предпосылках свободы творчества, ценности этой свободы; при необходимости защищать эти предпосылки мы подходим к теории художественного творчества; но теория художественного творчества есть теория эстетического символизма; эстетический символизм черпает свою силу только в теории символизма. Если мы будем оспаривать интерес к теоретическим исследованиям в области символизма, мы вырвем у себя почву из-под ног; оставаясь последовательными, мы лишаем себя права писать критику, заниматься изучением стилистических красот, потому что ценность этих красот останется спорной. Разве, смакуя в статье словорасположение и изысканность рифм у Стефана Георге, я ближе к делу, чем изъясняя своему мышлению нормы свободного творчества? Так часто полагают эстеты, стремглав убегающие от всякого теоретического выяснения общих основ того, частности чего они защищают в печати. Нет: или вообще ничего нельзя писать об искусстве, или место теоретических изысканий в области эстетики должно быть раз навсегда защищено от всякого сорта межеумок. Пусть люди, несклонные к теоретической разработке и защите прав нам любезного течения, удаляются от этих вопросов, но пусть же они не строят гримас там, где эти вопросы поднимаются. Или они не понимают, что они рубят ветку, на которой сидят?

Индивидуализм XIX столетия с особенной силой присягнул заветам великих художников в их защите художественного творчества; художники-индивидуалисты не только осознали предустановленность символизации всякого творчества вообще. Поскольку они оставались художниками, они не защищали свое право, а доказывали его собственным творчеством; поскольку они осознали свое творчество, они дали платформу, с которой можно соглашаться или нет, но с которой мы все считаемся. Эта платформа была высказана ими в кратких, афористических терминах. Творчество, сопровождаемое платформой, выделило символическую школу. Во многом мы – прямые наследники этой школы. Наша обязанность – разобраться, в чем мы являемся преемниками первых символистов и в чем продолжателями. И, прежде всего, должны мы отчетливо разделить область творчества от областей защиты или критики этого творчества. В последнем случае мы должны разработать широкие лозунги символизма: должны превратить платформу в теорию; то, что мы читаем у Ницше, Уайльда, Ибсена, Метерлинка и далее: у Шюре, Реми де Гурмона и Танкреда де Визана, что узнаем про теорию Малларма, – еще не есть защита символизма и всего нового искусства вообще, а боевая платформа; если мы дорожим серьезностью этой платформы, мы должны углубить поднятые вопросы, или *пройти мимо:* в последнем случае наше *прохождение мимо* есть отрицание исходных точек нового искусства. Для того чтобы отрицать, мы должны *знать*, что разумели наши предтечи в том или ином высказываемом положении. Только отсутствие *знания*, культуры, да и вообще интереса к вопросам творчества может превратить великий призыв к символизму в *вопрос* моды. Отношение к проблемам символизма, как к преходящей моде, наблюдается у нас теперь в тех промежуточных кругах, которые мнят себя стоящими выше широкой публики, обратившейся к предтечам нашего движения. Такое отношение, помимо всего прочего, есть показатель грубой безграмотности. Они смотрят на символизм, как на школу; каждое десятилетие приносит новую школу; и вот уже ищут они новой школы; не умея ничего просто оригинального придумать, плодят школы перестановкой и сочетанием слов. Такие аналитики символизма почти всегда имеют за собой темное прошлое: это – бывшие враги символизма, как литературной школы, и вчерашние прихвостни; сегодня они провоцируют. Никогда они не знали символистов; еще менее знали они лозунги символистов (собрание сочинений Ницше, как никак, а заключает в себе 16 томов).

Между тем проблемы, наивно формулированные у первых символистов, суть коренные проблемы об отношении теории знания к теории творчества.

В момент, когда сами теоретико-познавательные исследования склоняются к зависимости познания от творчества, занятие теорией познания становится совершенно необходимым для всякого теоретика искусства, как становится необходимым знание дифференциального исчисления для серьезного химика. Словами о свободе или несвободе творчества, выкриками о соборном творчестве или творчестве индивидуальном не отвертишься от проблемы: что значит трескучая револьверная пальба там, где выставлены дальнобойные орудия? И вот мы спрашиваем господ теоретиков-критиков, импрессионистов и анархистов мысли: нужна ли критика? Если они нам ответят, что не нужна, мы их спросим: «так, почему же вы занимаетесь бесцельным занятием?» Если же они ответят, что нужна, то будь они представителями архисубъективной критики, они должны членораздельно доказать свое право. И этого достаточно, чтобы пригласить их в Марбург к Когену, Наторпу, или во Фрейбург, потому что мы хотим честных доказательств, а не Парок *бабьего лепетанья;* это *лепетанье* прекрасно в лирике, и нам ли оспаривать его красоту? Но *бабье лепетанье* в вопросах, связанных с нашим художественным *«credo»* (все равно: в области ли теории, критики или тактики), есть архи-ахинея: тут критик, теоретик или тактик есть *старая баба*, не больше. Мы сами подчас грешим соединением теории с изобразительностью; но мы не выдаем тогда наших притч, аллегорий и символов за теорию. Вопросы теоретических построений, тактики и критики определенно выносим за грань индивидуальных суждений. Мы становимся символистами, поэтами, мистиками (чем угодно), когда внимаем *Парок лепетанью*, а не теоретиками, не критиками.

Современные теоретики искусства у нас же учились этим приемам; и мы им не отказываем в праве писать как угодно: мы только требуем, чтобы ответственность теоретика-критика они с себя сняли в этот момент. Но, утыкавшись павлиньими перьями красноречия, они именно в этом занятии усматривают свое значение, как руководителей мысли. При этом совершают они явную экспроприацию. Так, кафедра проповедников символизма превращается в базар крикливых баб, а проблемы искусства, стоящие на очереди, в архи-ахинею.

Современная нам эпоха есть эпоха творчества новых форм искусства: здесь допускаем мы всяческое дерзновение; но тем строже, тем педантичнее мы в области теоретической разработки прав этого дерзновения. Есть финансовое, гражданское, уголовное, римское право: и есть философия права. Есть символизм Ибсена, Ницше, Мережковского и есть теория символизма. Для изучения первого обратимся к данному нам творчеству названных художников. Для разработки второго не мешало бы чаще совершать паломничество в Марбург. Не будь у нас явлений, мы никогда не задались бы вопросом, как возможны явления. Но раз эти явления налицо, необходимо в них разобраться. Или – да погибнут критика и эстетика! Но куда в таком случае денутся старые бабы, наполняющие страницы журналов эстетической болтовней?

*1907*

## VI. ОТЦЫ И ДЕТИ РУССКОГО СИМВОЛИЗМА

Перечитываешь знакомые страницы объемистой книги Волынского. Читаешь и невольно улыбаешься: все эти хотя и умные рассуждения веют таким далеким прошлым. Верно, точно, пожалуй, оригинально, но, Боже мой, до чего примитивна, известна, обща эта оригинальность. Приступая к еще непрочитанным страницам, испытываешь невольный искус прекратить чтение. Все, сказанное автором, мог бы, пожалуй, и сам рассказать себе, приняв стиль Волынского. Самым опасным ударом для авторского престижа является дерзкая мысль читателя, будто он знает все, что мог бы сказать автор.

Понимая стиль любого писателя, можно в разное время относиться и положительно, и отрицательно к этому стилю, в зависимости от стадии своего внутреннего развития. Слишком хорошо известна людям нашей эпохи стадия отношения к Достоевскому, на котором стоит Волынский. Вот почему запас наблюдательности, остроумие, которыми элегантно блещет Волынский, превратились – остроумие в ходячее остроумие; наблюдательность – в общее место. Хорошо нам известен багаж общих мест, необходимо нас встречающий на известной стадии понимания Достоевского. Слишком известны пределы этой стадии, а потому можно бы *a priori* вывести, что автор коснется *«богочеловека и человекобога»*, *«раздвоения сознания»*, *«трагизма сладострастия»* и т. д. и т. д. Всего этого и касается автор. Мы уже не ждем *«громов» и «гласов»*. Путь Достоевского и его школы нам хорошо известен.

Вот почему анализ его творчества имеет для нас лишь историко-литературный интерес. С этой точки зрения труд Волынского является ценным вкладом в литературу о Достоевском. Далее более того: факт существования у нас исследований Мережковского, Волынского и Розанова приятно щекочет национальное самолюбие. Перед лицом Западной Европы мы можем сказать, что русская критика оценила и поняла великого отечественного писателя. Если бы не существовало у нас этих исследований, мы должны были бы краснеть за русскую критику. Теперь мы спокойны.

Когда Розанов пишет о поле, он сверкает. Горящие символы его безвременны. Времена, национальности группируются вокруг этих образов, как вокруг своего ядра. Возвращаясь к истории, он невольно перемещает народности. Достоевский оказывается египтянином. В Египте воскресают черты, нам близкие. Тут Розанов подлинно гениален. Тут имя его останется в веках.

Когда же он кстати и некстати притаскивает крылатые видения Иезекииля к современным темам, горящие уголья его творчества покрываются серым налетом фельетонного пепла. *«Это писал усталый Розанов»*, хочется сказать, пробегая фельетон *«Нового Времени»*. Розанов, это – зоркая рысь, пронизывающая мрак лесных лабиринтов. Еще издалека узнаешь о его приближении, когда в лесном одиночестве засверкают огоньки зорких глаз. Розанов-фельетонист, это – рысь, посаженная в клетку. Лихорадочно мечется она взад и вперед, возбуждая жалость. И вдруг оскалится. Тогда станет жутко.

Розанов, хватаясь за любую неинтересную тему, незаметно свертывает в излюбленную сторону. Тогда он бережно прибирает свою тему: тут вставит совершенно бесцветное письмо какого-то священника, наставит восклицательных знаков, снабдит сверкающим примечанием, и вдруг от совершенно обыденных слов протянутся всюду указательные пальцы в одну точку; тут спрячется сам и точно нежной акварелью пройдется, изобразив беседу живых лиц, натравит их друг на друга, запутает; и потом вдруг выскочит из засады, подмигнет: «Видите, господа: я прав!»...

*«Около церковных стен»* – собрание статей и заметок, написанных не на главные темы Розанова. Здесь нет огня, оплеснувшего нас из книги *«В мире неясного и нерешенного»*, ни красоты статей, напечатанных в «Мире Искусства», ни внушительности *«Семейного вопроса»*. «Усталый Розанов на досуге занимается ручными работами» – хочется сказать, прочитав его новую книгу. То перед нами изящно выточенная, деревянная лошадка, то алая бархатная прошивка по золоту. *«Около церковных стен»* – музей ручных изделий. *«Федосеевцы в Риге»*, *«Интересные книги, интересное время»*, и *«Миссионерство и миссионеры»* – подлинные перлы вышиванья. Так бы и положить в гостиной

на стол. Только где у нас гостиные, которые стоило бы украшать такими изящными изделиями? Ведь все эти изделия – в каком-то небывало русском стиле, пока еще нечего с ними делать. Прочитаешь – скажешь: глубоко, занимательно. И отложишь, принимаясь за круг обычных дел.

И вдруг испугаешься при мысли, что, быть может, оттого-то и нечего делать с этими бесконечно-тонкими узорами и разводами, что они относятся не к тому, что будет, а к тому, что могло бы быть, да не случилось. Неужели в таком случае интерес к ним – антикварный интерес.

Дай Бог, чтобы это не было так.

* * *

Имена Волынского, Розанова, Мережковского, Минского – дорогие имена, незабвенные. Это наши учителя. В них находили мы отклики на все то, что волновало нас в дни нашей юности.

Были дни, когда для целого поколения слетела с глаз пелена. Обозначилось явственней окружающее. Но способы обозначения изменились. Эта разность в способах обозначения отделила тех, кто считал себя проснувшимся, от интеллигентного большинства.

И только потом стали понимать отделенные, что углубление в Достоевского немало способствовало созданию новых ценностей, а то, что углубляло Достоевского, – заря небывалого религиозного возрождения.

Потребовалась углубленная оценка Достоевского, и вот что-то затеплилось в статьях Волынского, бриллиантами искр рассыпалось в творчестве Розанова, заревом ярким и дымным встало у Мережковского. Так создавалась религиозно-эстетическая критика. Мы в нее уверовали. Многого ждали от нее. Думали мы – загорится пожар небывалый. Если и влагали столько надежд в просто критические статьи, хотя бы и гениальные, то только потому, что мы ждали новых времен. Новые времена не принесли новостей.

Волынский не развернулся. Так и остался теплым – теплящимся, хотя теплота его пролилась на читателей объемистыми томами. Мережковский ударил по нервам, сказав вдруг голосом громким на всю Россию: «Покайтесь, приблизилось Царствие Небесное. Покайтесь и веселитесь веселием вечным, ибо Жених грядет!»

Мережковский ударил в набат, но когда бросились к нему, вдруг закрылся религиозно-общественными схемами.

Мы преклонились пред будущим. Но теперь, когда будущее запоздало, мы требуем гарантий, во имя чего должны мы отречься от чистого искусства, науки и теории познания? Во имя чего мир прекрасных форм, мысли и знаний должны мы предавать исступленному безумию. Кроме того: религиозные методы наших учителей, преломленные в душах наших, я бы сказал, утончились. Многое мы видим более сложным, нежели наши учителя. На вопросы, ими поставленные, мы теперь смотрим трезвей, и сомневаемся, чтобы пути, ими указанные, были единственными путями.

Мы не скептики. Но нет в нас назойливого желания личную психологию навязывать многообразной действительности. Не отказываясь от религии, мы призываем с пути безумий к холодной ясности искусства, к гистологии науки, к серьезной, как музыка Баха, строгости теории познания.

Мы опять в горах. На перевале к лучшему будущему нас встречают туманы. Мы опять одни.

Голосам наших учителей не рассеять тучи сомнений, нас опоясавших. Мы принимаем эти сомнения, не спасаясь в безумие. Мы будем бороться холодом с холодом. К тому обязывает нас благородство.

*1905*

## VII. МЕСТО АНАРХИЧЕСКИХ ТЕОРИЙ

Книгоиздательство *«Простор»* выпустило сочинение проф. П. Эльцбахера *«Сущность анархизма»*. Разобраны утопии Годвина, Прудона, Штирнера, Бакунина, Кропоткина, Тукера и Л. Толстого. В лице автора разбираемого сочинения мы не встречаем ни врага, ни защитника анархизма. Везде он пытается систематизировать учения анархизма. Подчас ему приходится вставлять промежуточные звенья между отдельными положениями разбираемых авторов. Нигде нет насилия над мыслью теоретиков анархизма. Труд проф. Эльцбахера есть строго критическое изыскание.

С тем большей очевидностью открывается перед нами Ахиллесова пята анархизма. В анархических теориях нет устойчивого взгляда на право и собственность. Единственная связь между ними заключается в *отрицании* государства. Все попытки положительного построения терпят крушение, ибо построения эти не имеют за собой никакого научного базиса в противоположность социал-демократической программе. Анархизм, восставая против государства, поневоле должен восставать и против материалистического понимания истории. Теоретики анархизма, подобно Кропоткину, окончательно обезоруживают себя перед социал-демократией, когда они пользуются данными эмпирической науки для своих утопий. Теория анархизма возможна как развернутое единство постулатов критической философии. Но эти постулаты явно религиозны. Анархическая система или есть contradictio in adjecto, или она – система религиозная. Между анархизмом и социал-демократией не может быть тогда таких резких конфликтов, какие мы встречаем теперь; области их размежеваны. Анархизм тогда – религиозный купол социального строя будущего; социал-демократии предоставляется возведение фундамента и стен. Иное отношение к социал-демократии бросает современных анархистов в объятия буржуазии. Все выходки против государства не достигают цели.

Сочинение П. А. Кропоткина *«Речи бунтовщика»* есть образчик сочинения, в котором высказываются по форме анархические взгляды, по духу же – мелкобуржуазные. Где здесь вескость аргументов? Где положительные данные для оправдания радикальной трескотни автора. Между тем Кропоткин – видный представитель анархизма.

Анархические теории несостоятельны, пока они пытаются позитивно себя обосновать. Между тем анархизм – живой протест личности против государственного гнета. С другой стороны, живая связь людей во имя Единого, отрицающая всякий принудительный принцип, может осуществиться только в последовательно проведенном принципе религиозном. Совместное искание единой цели не может не быть свободно. Организация свободы искания, будучи религиозной, по форме есть церковь. Единая, свободная связь между людьми не может корениться в отдельном только индивидууме или в сумме индивидуумов; она становится именем Бога.

Религия, отрицательно определяемая со стороны государственных теорий, всегда – анархия; анархическая община, с другой стороны, возможна только как Церковь. В идее единой Церкви вселенского единения перекрещиваются идеи последовательно развитого анархизма с идеями мистиков. Только с именем Церкви могут защититься достойно анархисты от правых ударов социал-демократии. Анархическая свобода всегда характеризует Церковь, когда она освобождена от государственных пут. С другой стороны, идея свободной связи индивидуальностей, обусловливающая существование анархических общин, есть только замаскированная идея Церкви.

Анархизм есть точка пересечения двух принципов общественного развития: механического (государственного) и органического (религиозного). Государство и Церковь сталкиваются. Свободная личность есть точка этого столкновения. Вот почему индивидуализм всегда развивается на перевале сознания от одного строя к другому. Эпоха возрождения была эпохой индивидуализма: это была эпоха освобождения государства от опеки ложно понятой Церкви. Анархический бунт против государства в наше время породил расцвет нового искусства. Анархический бунт – или заря нового религиозного возрождения, форма которого – возникновение вселенской церкви, или – пляска дикаря над обломками государственности.

Современному искусству предстоит разобраться в целом ряде вопросов, предъявляемых религиозными и социальными учениями, признающими свою связь с индивидуализмом.

Вчерашний индивидуализм современного искусства жалко выродился. Между тем он дал нам ряды крупных имен. Толпы жалких подражателей и фальсификаторов низвели защиту искусства до пошлых и глупых теперь выкриков о том, что оно – свободно. Индивидуализм, иссякающий в собственных истоках, должно преодолеть. Но как? Доселе индивидуализм преодолевался коллективизмом и универсализмом. Все это сближало эволюцию, происходящую в глубинах индивидуализма, с религией и общественностью. Начались всевозможные синтезы искусства с религией или общественностью. Каждый новый синтез рождал потуги образования новой школы, провозглашавшей кончину индивидуализма. Часто эти новые школы поражали пестротою элементов, которые признавались составными частями школы. Часто синтезы эти оказывались – фикциями; индивидуализм не преодолевался, а прикидывался здесь коллективизмом, там – новым религиозным сознанием. Там же, где он действительно уступал место религии или общественности в искусстве и критике, перед нами возникали не новые принципы всеобщей красоты, а жизнью сданные в архив схемы и утопии, разбитые как экономической наукой, так и точными изысканиями в области науки, философии, истории религии. В первом случае синтезы оказывались фикциями, во втором случае они припахивали затхлостью и гнилью. Так предавали индивидуализм в попытках преодолеть его изнутри.

Мы переживаем эпоху разочарования как в индивидуализме, так и в самоновейших коллективистических, религиозных и мистико-анархических теориях. Мы должны поэтому рассматривать новые истины и школы не как знамена, за которыми следует идти, а как объекты исследования.

Мы выстрадали себе право на осторожность и недоверие: ведь мы одни из первых индивидуалистов стали сознавать узость индивидуализма. Но в то же время горьким опытом убедились мы в пустоте и подчас шарлатанстве преодолений того истинного, что получили мы в наследство от Канта, Гёте, Ницше, Ибсена. Но и не пришли к выводу, что надо оставаться с индивидуализмом. Мы хотим только указать, что индивидуализм – верная цитадель, которую не следует покидать преждевременно и без особой осторожности.

Но еще более нам претят тупо безвкусные выкрики о свободе искусства всех тех, кто сам не пережил ни кризиса позитивизма, ни кризиса индивидуализма. Сердце их не обливалось кровью, и все вопросы превратили они в декадентское бильбокэ. Презрение ломакам, опозорившим мечты Ницше и Уайльда!

*1906*

## VIII. ГЕНРИК ИБСЕН

Вечная память.

Зажжем смоляные факелы. На руках понесем тело угасшего героя. Обовьем его щит и меч сосновыми ветками. Там, на высокой горе, оставим его одного.

Белоглавая туча, проплывая, точно колесница, загрохочет по ясному небу. Это помчится с павшим траурный катафалк прямо в Валгаллу. Это пал герой, всю жизнь воевавший с чудовищами, чтобы освободить спящую красавицу – душу – от плена.

Человечество вступило на тернистый путь. Оно должно вырваться от низин к солнцу. Нет возврата с этого пути, нет тут компромиссов: есть только борьба обязанностей к самому себе и к людям. Долг во имя свободы встречается с долгом во имя рабства. Рыцари долга обнажают мечи тут, чтобы крошить друг друга во имя того, что повергло их в горы.

Под нашими ногами обрыв. Над головой ледяной верх, многогребенный. Нет нам покою, нет нам свершения. Мы должны идти, все идти, если мы ставим цели себе и человечеству. Мы должны выдержать бой с химерами духа. Но пусть мы будем приготовлены к тому, что когда бой окончится, перед нами будут только развалины предстоящей пред нами культуры с ее упадочными учреждениями, давящими личность.

Все лучшее, что одушевляло деятелей искусства за вторую половину XIX столетия, есть борьба за освобождение. На общественной жизни государств слегка отразилась, в революционных течениях последнего времени легким дуновением пронеслась та струя мятежа, которая заставила Ибсена встать на горах с мечом, ярко разящим, с трубой тревожной, приложенной к устам. Ибсен – один из величайших анархистов, когда-либо существовавших на земле. Только по нему мы поняли, что анархизм – единственная почва, на которой вырастают герои. А человечеству теперь нужны герои, потому что – кто иной одолеет тех драконов и великанов, которые неизбежно нас встретят среди горных ущелий? Только герой оборвет тучи, чтоб сбросить их с гор в провалы и открыть человечеству свободные, золотые потоки солнца.

XIX столетие окончилось среди расцвета искусств и литературы. Много можно назвать великих имен, которым мы обязаны. Художественная форма получила развитие. Стилисты стали ныне чуть ли не учеными специалистами. В результате литература обогатилась многими изнеженными приемами речи, ей доселе неведомыми. Но не богатством стиля определяются последние судьбы литературы, а ее отношением к роковым путям, на которые вступило человечество. Вторая половина XIX столетия дала нам имена Гауптмана, Метерлинка, Гамсуна, Уайльда, Достоевского, д'Аннунцио, Стефана Георге, Гофмансталя, Верхарна, Мережковского и много других. Только три имени яркими звездами зажглись на небе XIX века: это были имена тех, которые первыми прозрели путь человечества, которые сказали нам о том, что весы судьбы опустились для нас, что нам остается или погибнуть, или стать героями. Ибсен, Ницше и Вагнер – вот наши храбрые викинги, единственные. И из этих героев только один Ибсен в меру сил своих боролся: потому-то он и побеждал до последнего вздоха химеры духа, что более других своих спутников предчувствовал трудности, с которыми придется иметь дело. В то время как Вагнер зажег горизонт молниями своих прозрений, и в этом свете мы увидели очертания чудовищ и богов, спускавшихся на землю, чтобы биться с нами боем кровавым, в то время как он, убоявшись боя, в последнюю минуту окружил себя старыми молитвами, Ницше с отвагой безумия кинулся на богов, но его ослепила молния. Последние годы он был ослепленный, сраженный. Ибсен не поднимался на те высоты, где находился Ницше; он как бы только предчувствует многотонную поступь страшных противников, но зато как готовится он к этой встрече. Его драмы – это колоссальная крепость, построенная по всем правилам науки, защищающая нас против вторжения неприятеля, под каким бы видом он ни явился пред нами: в виде ли какого-нибудь доброго старого бога, в виде ли поспешного научного обобщения, в виде ли многоголовой гидры посредственности, серединности и здравого смысла. И, однако, под этой несокрушимой броней – и мятеж неукротимый, и негасимое негодование, и чаяние воскресения солнечного! Будучи врагом всяких поспешных синтезов и грезы о вселенском единении человечества, говоря, что только одиночество – удел сильному, он был первый, кто привил нашему времени пламенные чаяния о Третьем Царстве, о воскресении мертвых. Попутно он бросил свет в область религиозной мысли, и новое религиозное сознание должно навсегда чувствовать свою кровную связь с Ибсеном.

Драмы Ибсена построены совершенно: в них совмещается зараз множество смыслов. Они, во-первых, являют нам поразительно верную картину быта современного нам человечества. Здесь Ибсен – реалист; но за первым данным смыслом нас поражает второй, идейный смысл: действующие лица являются совершенными аллегориями какого-нибудь научного, философского или морального положения Ибсена; наконец, сквозь аллегорию мы начинаем видеть нечто, не могущее уложиться в ней; тут открывается нам, что аллегория у Ибсена – оболочка символа. Действующие лица являются символами несказанных чаяний и опасностей, стерегущих нас.

Теперь, когда символы оказываются реальностями, открывается последний смысл его драм – одновременное сосуществование всех смыслов образа в данности его. Ибсен – одновременно и реалист, и идеалист, и символист, и мистик. Его мировоззрение не может осуществиться в современном укладе нашей жизни; отсюда начало ибсеновского титанизма и анархизма.

Слепительного видения не вынес Ницше. Ибсена ничто не ослепляло. Но всей своей жизнью, но всем своим творчеством шел он от черной ночи к медленно брежжущей заре. Вот почему буржуазное общество назовет его пессимистом. Мы же приветствуем в нем искателя берегов страны обетованной. Мы должны идти за ним, если мы хотим жизни, потому что потоп грозит нашему старому материку. Но если хотим мы жизни, мы должны ее добиться упорным боем. Мы должны стать героями.

Ибсен первый призвал нас на этот путь. К именам Гёте, Шиллера, Наполеона, Шопенгауэра, Канта, Бетховена, Вагнера, Ницше, – именам, ярко сверкнувшим нам в XIX столетии, – мы обязаны отныне присоединить имя Генрика Ибсена.

Обнажим головы и склонимся долу, когда солнечные валькирии понесут тело героя на белых воздушных конях в Валгаллу.

*1906*

## IX. ВЕЙНИНГЕР О ПОЛЕ И ХАРАКТЕРЕ

В Отто Вейнингере есть несомненные черты гениальности. В этом я убедился, прочитав книгу, к сожалению, не переведенную на русский язык – *«Über die letzte Dinge»*; здесь особенно ярок Отто Вейнингер; здесь спорит он в силе и остроумии с Фр. Ницше. И странное дело: здесь перекликается он с лучшими страницами В. В. Розанова. Тот же метод; та же отчетливость в понимании едва уловимых и запутанных движений пола. Кроме того: эта серьезная книга, не фельетон: она серьезна хотя бы потому, что сплошь афористична в лучшем значении этого слова: афоризм тут – форма символизации; афористичность книги *«Пол и характер»* скорее признак легковесности ее; не углубляет здесь афоризм.

В разбираемой книге столкнулись несоединимые методы отношения к полу; в ней отразилось столкновение многих миросозерцаний, не сведенных к единству: позитивист, неокантианец, ницшеанец и мистик спорят здесь в Вейнингере: многоголосая книга; и голоса в ней звучат нестройно; и оттого-то, чтоб избавиться от раздирающих противоречий сознания, Отто Вейнингер делает выпад к фельетону; вся книга – огромный фельетон, приноровленный к среднему, далеко не требовательному читателю. Постановка вопроса – не фельетонная, серьезная; материал разработки – драгоценный. И будь Вейнингер только идеалист, только позитивист, или только символист он справился бы достойно со своей задачей, но он – то, другое и третье: то, другое и третье – одновременно. Обосновывая свой взгляд на пол данными естествознания, он варварски распоряжается этими данными; предается необузданному резонерству (дурной метафизике); не преодолевает, а *прошибает* естествознание – и главное, чем прошибает? Он взывает к метафизическим сущностям, обращается к вечно-женственному началу. Идеей вечно-женственного и вечно-мужественного не охарактеризуешь половой клетки; и потому-то обращение к исследованиям Негели и Гертвига только предлог *«пометафизицировать»*; такое свободное отношение к данным естествознания ведет к непроизвольной мистификации. Пусть уверяет нас Вейнингер, что копенгагенский зоолог Стенструп утверждает, будто пол заключается во всем теле; пусть уверяет он, что Бишоф и Рюдингер установили различие полов относительно мозга; что Юстус и Гауль нашли различия в легких, печени, селезенке: – только самостоятельные изыскания в области анатомии и физиологии дают право опираться на те или иные естественно-научные теории. Мы, естественники по образованию, знаем цену точным результатам исследования; но мы, естественники, отделяем результаты исследований от многообразных гипотетических теорий; ими изобилует естествознание; ими злоупотребляет Вейнингер. Есть гипотезы, способные стать гипотезами рабочими; и есть гипотезы сегодняшнего дня: гипотезы моды. Когда-то увлекались «Protobatibius'ом» Геккеля; потом увлекались Вейсманом: делили клеточку на иды, иданты, детерминанты; но стройную в свое время теорию Вейсмана разбили впоследствии микробиологические исследования.

Сильный теософический ум Рудольфа Штейнера воскрешает опять биологическую фантастику Вейсмана; и нам, естественникам, это непонятно вовсе. В годы моего студенчества так увлекались мы альвеолярной гипотезой Бючли и неовитализмом. Теория гранулярного строения клеточки, изложенная Альтманом, находила себе поклонников среди увлекающихся естествоиспытателей. Кто теперь читает Альтмана? Многие ли помнят его теорию?

Когда появляется биологическое исследование, остроумно группирующее факты, даже специалисты-биологи неспособны тотчас же определить его научной значимости. И потому-то *«кантианизированный ницшеанец»* Вейнингер не имеет никакого права основываться на гипотетических данных биологии: выбором этих данных руководит вкус, а не критика; метафизическая теория Вейнингера может себе подбирать в области естествознания, что ей нравится; мы должны помнить, что такой отбор – не обоснование вовсе; такой отбор – индивидуальная прикраса теории, и только. И потому-то *«Введение»* и главы *«Мужчины и женщины»*, *«Arrhenoplasma и thelyplasma»*, *«Законы полового притяжения»* – никакого научного значения не имеют.

Между тем quasi-научный тон дает автору ложное право считать обоснованным свое исследование.

В главах VI и VII автор старается дать философскую базу своему труду; это ему не удается. Он указывает на то, что логика и этика независимы от психологии; он объявляет себя врагом Брентано, Липпса, Штумпфа, Авенариуса; он присоединяется, наоборот, к Виндельбанду, Когену, Наторпу: казалось бы, такое присоединение свяжет автора в выводах относительно женщины, пола, характера; или исследование его не имеет целью что-либо доказать; но он доказывает тем, что вносит живой психологический смысл в научные теории, еще не установившиеся, т. е. поступает как раз вопреки Когену, Наторпу и его школе. Или наоборот: признав себя независимым от психологии в биологии, автор мог бы отдаться с правом самым безудержным грезам о поле; тогда труд Отто Вейнингера рассматривали бы мы, как художественное творчество, как творчество, полное гениальных догадок; и действительно: в книге Вейнингера есть страницы художественного прозрения; но в книге Вейнингера прозрения эти обесцениваются quasi-философскими упражнениями автора. На странице 165-й автор указывает на то, что его книга *«могла и должна (?!) была оставаться до сих пор книгой психологической, не будучи окрашена ни в какой психологизм»*. С точки зрения Когена, которого призывает в единомышленники Вейнингер, его книга должна бы быть книгой методологической, т. е. она должна была бы определить приемы исследования в области пола и характера. Но у Вейнингера нет определенного выработанного приема; у него смесь приемов. Стоит только внимательно проследить, как доказывает он отсутствие памяти у женщин, как полемизирует он с Зиммелем, чтобы увидеть вместо методического анализа талантливую отсебятину; но зачем прикрывает ее он то Кантом, то наукой? Так умаляет он себя, как художника; так отрицает в себе мистика. Данные биологии нужны ему – для чего? Обмануть наивных читателей, подсунуть им горькую метафизическую пилюлю в сладкой обертке из терминов биологии? Читают, и принимают; глотают пилюлю; недоумевают. Так детей подчуют касторкой, соблазняя вареньем; так в старину принимали хинин в вине.

В мужчине и женщине автор видит оба начала (мужское и женственное) в смешанном виде; начала эти для него – метафизические сущности. А если так, то не женщина вовсе определяет женственное: наоборот – женственностью определима она сама. Между тем «Ж» (женственность) у Вейнингера – постулат; и только постулат. Положение его критическое. Если его постулат – абстрагированные свойства реальной женщины, то Вейнингер попадает в зависимость от анатомии и физиологии женщины; но сомнительны анатомические и физиологические познания Вейнингера; и выводы его относительно женщин сомнительны тоже. Если «Ж» – метафизическая сущность, то требуется раскрытие этого «Ж». Такое метафизическое раскрытие встречаем мы у Шеллинга («*Weltseele*»), у Соловьева, у новоплатоников, у гностиков, у многих других; здесь вскрываются мистические предпосылки самой метафизики. *Тогда выводы Вейнингера из свойств мистически неясного для него начала* «Ж» – не выводы вовсе.

Но Вейнингер – ни физиолог до конца, ни, тем более, до конца мистик. Ему остается одно: забыть все то, что говорит о несоединимости женственного начала с реальной женщиной; женственное начало, открывающееся в женщине, остается ему подменить физиологической женщиной; но такая женщина, по его же словам, не женщина только. И выводы его, касающиеся женщины только, не только ее касаются; вернее, они не касаются ее. Оттого-то выводы эти обесцениваются; оттого-то бесценен его отрицательный взгляд на женщин; фельетонную правдоподобность имеет этот взгляд – и только. В любом разговоре мы можем защитить любую мысль; софист понимает это прекрасно, когда имеет дело со средним собеседником. Умел же О. Уайльд доказывать все навыворот. Красота таких доказательств – в оригинальности процесса высказывания их, а не в объективной значимости. В том, что Вейнингер остроумен и глубоко умен, мы не сомневаемся; и потому-то должны мы восстать против злоупотребления умом. Вейнингер увлечен эстетикой своих доказательств; между тем, многие принимают эстетику эту за истинность. Вейнингер прибегает к биологическим данным, между тем, отношение его к женщине не оправдывается биологией.

Вейнингер называет себя сторонником неокантианства; между тем, его способ излагать тему отзывается дурной докантианской метафизикой.

Метафизически трактуя вопросы пола, Вейнингер не находит метафизических оснований для своего отрицательного взгляда на женщин; примеры, приводимые им, все апеллируют к опыту.

Остается допустить в нем совершенно иррациональную подкладку ненависти к женщине. Но, став на точку зрения мистицизма, Вейнингер идет вопреки воззрению выдающихся мистиков; выдающиеся мистики вносили элемент женственности в самое начало божества.

Но, оставаясь на точке зрения самого Вейнингера, мы могли бы предъявить ему ряд возражений. Здесь не место развивать возражения эти. Скажем только, что взгляд на женщину, как на существо, лишенное творчества, критики не выдерживает. Женщина творит мужчину не только актом физического рождения; женщина творит мужчину и актом рождения в нем духовности. Женщина оплодотворяет творчество гения; стоит только припомнить влияние женщины на ход развития гения Гёте, Байрона, Данте.

Чем был бы Данте без Беатриче? Гёте без женщины не написал бы своего *«Вертера»*. Вагнер не дал бы *«Тристана и Изольды»*. С одной стороны, мы не встречаемся почти с гениальными женщинами. С другой стороны, без влияния женщины на мужчину человечество не имело бы тех гениев, которыми оно справедливо гордится и существование которых наталкивает Вейнингера на мысль о превосходстве мужского начала.

Биологическая, гносеологическая, метафизическая и мистическая значимость разбираемого сочинения Вейнингера ничтожна.

*«Пол и характер»* – драгоценный психологический документ гениального юноши – не более. И самый документ этот только намекает нам на то, что у Вейнингера с *женщиной* были какие-то личные счеты.

Мы с увлечением читаем гениальный фельетон; мы сожалеем, что смерть отняла у нас Отто Вейнингера. Но и только...

*1909*

## X. ЛИТЕРАТУРНЫЙ РАСПАД

Книга* направлена против символистов, модернистов, индивидуалистов, сверхиндивидуалистов. Размах большой: авторы бьют по всей русской современной литературе; достается Мережковскому, Арцыбашеву, Сологубу, Кузмину, Брюсову, Бердяеву, Минскому, Булгакову, Блоку, Борису Зайцеву, А. Белому; достается прессе-модерн; достается Чуковскому; достается Андрееву. Спиноза приглашается вдавить «клеймо трусливого раба во лбы гг. Мережковских и... самого *могильного могильщика* – Андреева» (стр. 155); достается попутно М. Метерлинку и всем вообще западным символистам. Л. Толстой определяется, как *властитель мелких, униженных душ* (стр. 293). Жалко, что автор, определяющий так Толстого, не потрудился высказаться о Гоголе, Достоевском, Тургеневе, Пушкине, Тютчеве и прочих писаках *«из дворян»*, неврастениках, барах с холопскими душами. Тогда картина получилась бы воистину величественная. Современные писатели, начиная с Сергеева-Ценского (почему бы и Горького не включить в их число?) и кончая Кузминым, объединяются в одну группу дегенератов. По крайней мере, величественно!

Крупицу истины кто-то из авторов нашел лишь в Зола и в Э. де Амичисе. К черту Андреева, Брюсова, Мережковского и далее: Толстого, Достоевского, Гоголя! Да здравствует Э. де Амичис!

---

* *Литературный распад*. Книгоиздательство «Зерно». СПб., 1908. Цена 1 р. 50. (Авторы: В. Базаров, Л. Войтоловский, М. Горький, Ст. Иванов, А. Луначарский, М. Морозов, Ю. Стеклов, Н. Троцкий и П. Юшкевич.)

Упраздняется литература, за исключением Гёте, Данте, Шиллера, Эсхила и пр., разработавших *простые темы, их исчерпавших* (это Гёте прост?).

Вместе с этим заявляется: 1) «мы никак не можем допустить, чтобы душа модерниста была более тонкой... чем душа Шелли, Пушкина, Гёте» (стр. 33) (кто же из модернистов посягал на Гёте: не в лагере ли их окреп культ Шелли, Гёте, Пушкина и др.?); итак: то Гёте прост, а то утончен: чему верить? 2) Путь В. Брюсова объявляется путем *«величайшего из поэтов современности в России»*. Дегенерат Брюсов – величайший поэт современности! Бальмонт оказывается превосходным выразителем города, в то время как бытописатель революции Сергеев-Ценский назван повапленным гробом в смежной статье (Бальмонт может гордиться своим успехом у суровых большевиков!). Декадент Р. Демель оказывается высокодаровитым поэтом (стр. 157), тогда как Л. Толстой на стр. 293 так-таки и остается властителем мелких душ. А. Белый получает комплимент в искренности и талантливости, но в то же время, в другой статье, заподозревается в зазывании читателей в свою лавочку. В одной и той же статье, то у Б. Зайцева отнимается право стоять в первых рядах современных модернистов, уважаемых автором (собратья по сборнику возводят их всех в Подхалимовых), – то тот же Б. Зайцев возводится чуть ли не в принцы от модернизма (стр. 197)! Далее идет панегирик Арцыбашеву, который в другом месте книги причислен к декадентам-рекламистам. «Мелкий бес» Ф. Сологуба признается произведением, подымающимся до *«высоты гоголевской силы изображения»* (стр. 278) (самый пламенный поклонник Сологуба из *«декадентов»* не мог бы сказать большего!), а в другом месте сам Сологуб признается чуть ли не маньяком. Наконец, М. Горький кого-то обругивает жестоко. *«Лучше бы не родиться вам честными»,* – пишет он; или: *«гаснут святые гимны поэтов прошлого... заглушенные громким базарным шумом жрецов «нового искусства»*... (стр. 306). Кто эти жрецы: Брюсов, Блок, Андреев и др.? И вот, через два месяца после выхода книги, г. Горький, в одном интервью, заявляет, что он любит и ценит Андреева, Брюсова, Блока и др... вплоть до Ауслендера.

«Литературный распад» есть прежде всего распад той группы, которая объединилась для борьбы против модернизма во имя экономической доктрины и пролетариата. Какое уж тут классовое сознание, когда г-да Подхалимовы пишут произведения, равные Гоголю, являются изобразителями города, дают из своих рядов величайших поэтов современности, оказываются острыми, едкими, тонкими, чуткими публицистами и т. д.!

Аттилы грозным нашествием устремляются на литературу; вы думаете, что они идут громить каких-нибудь Подхалимовых? Нет; они идут *«на шарап»*, с дрекольями обрушиваются на Достоевского, Л. Толстого и В. Соловьева: «Вместо Лаврова, Михайловского, Елисеева... законодателями умственной моды сделались Достоевский, Л. Толстой и В. Соловьев. Исчез великий Патрокл революции, а вместо него на троне... уродливый Терсит» (стр. 41). Патрокл Елисеев и терситы Л. Толстой, Достоевский, В. Соловьев. И вот размахивает щитом г. Стеклов с начертанием Елисеева – совсем Аттила! И потом распадается на добродушных Аларихов, чтобы привить Аларихам от социал-демократии уже чисто Петрониевские жесты, которые вовсе не к лицу природным гуннам, но, пожалуй, к лицу нашим бедным интеллигентам, воображающим, что они – на страже чистоты пролетарского сознания, а в действительности раздробляющим и без того неокрепшую рабочую партию на новые и новые фракции. Мы готовы признать германскую социал-демократию; мы готовы внимать Марксу, Лассалю, Бебелю, но мы перестаем понимать социал-демократа с синдикалистским оттенком, враждующего и с большевиком, и с меньшевиком, еще менее готовы мы понимать, когда большевики, забывая о спорах с меньшевиками, начинают воевать друг с другом; когда, например, Ленин идет войной на Богданова и т. д. Разве не веет от этих споров той же беспочвенностью, которая характеризовала стародавние споры гегелианцев-западников с гегелианцами-славянофилами? Г-да, вы говорите от лица пролетариата, от которого вас отделяет бездна! Не вам, глубоко буржуазным, укорять кого бы то ни было в буржуазности, и не вам, дробящим единство партии на бесконечные фракции, удивляться, что современная русская литература дифференцируется. Условия коллективного творчества, если таковое возможно, лежат за гранью социального переворота; быть может, столетия отделяют нас от этой грани; и «новое искусство» есть плоть от плоти вечного искусства: Кальдерон, Шекспир, Корнель продолжаются в Ибсене, д'Аннунцио, Гофманстале.

Если бы составители *«Распада»*, распавшиеся в понимании и оценке современного искусства, усмотрели зависимость индивидуализма искусства от дифференциации техники в пределах той или иной формы, они поняли бы предустановленность современного искусства и, следовательно, его закономерность. Они поняли бы и то, что техническое совершенство в искусстве равно обязательно и для индивидуально-буржуазного, капиталистического искусства, и для искусства пролетарского, подобно тому, как дифференциация и утончение в структуре машин является фактором прогресса: ведь при переходе к социалистическому строю (в эпоху обобществления орудий производства) было бы достаточно бесцельно разрушать фабрики. Сложные вопросы о форме и специальные вопросы техники, поднятые современными символистами, равно обязательны для художника-буржуа или художника-пролетария, раз музыка остается музыкой, поэзия – поэзией и т. д. А ведь только в самодовлеющей ценности всех вопросов, связанных с техникой, весь смысл эстетизма, а вовсе не в идеологии; теория символизма в пределах искусства есть перечисление приемов воплощения творчества, в зависимости от технического пути этого воплощения. Трезвые противники романтизма в вопросах общественных, авторы «Распада», они превращаются в наивных романтиков, требуя от искусства прежде всего содержания и разумея, как под *«искусством»,* так и под «содержанием» нечто неопределенное и непродуманное.

Отыскать руководящую нить всего сборника, кроме того, что современное искусство *«буржуазно»* («буржуазно» в смысле дешевых статей, трактующих о буржуазии), нет возможности; но «буржуазно» и выступление гг. писателей в роли самозванных защитников пролетариата от гибельного влияния современной литературы: пролетариат не нуждается в руководителях от мелкой буржуазии. И только в будущем строе возможно будет определить, в каком смысле был буржуазен символизм начала XX века в России; во всяком случае, в нем меньше либеральной идеологии и сентиментального утопизма, нежели в любом сборнике *«Знания».*

Все же следует отметить одну похвальную сторону в *«Литературном распаде».* Авторы его (понимающие и непонимающие искусство) прочли современных символистов и пишут на основании знакомства (хотя бы и внешнего) с разбираемыми авторами; кроме того, они честно объявили себя нашими литературными врагами; тут нет ничего, что могло бы породнить их с *«обозной сволочью».* Ни Хлестакова от модернизма, ни предателя, ни симулянта не встретишь в их рядах; а этого не скажешь про тот лагерь, который объединяют наши враги в понятии «модернизма»; вот отчего со многими страницами *«Литературного распада»,* одушевленными гневом, мы согласны, не принципиально, а в том или ином конкретном случае.

Пусть честные поборники пролетарского искусства (представители крайней правой литературного парламента) выбросят из своих рядов представителей лозунга «и нашим, и вашим» в литературе, как выбрасываем мы из наших рядов все серединное; тогда, быть может, дух рекламы и шарлатанства, одушевляющий «обозную сволочь», обозначившись ярко между эсдекским молотом и наковальней символизма, скомпрометирует безвозвратно любителей «мутной воды».

*1908*

## XI. СЛОВО ПРАВДЫ

*«Не мы – поклонники Максима Горького».* Так еще недавно приходилось отвечать на истерические возгласы людей, равнодушных к искусству и все же обуреваемых желанием, во что бы то ни стало,

сажать Горького на литературный престол. Слыша кругом слова о том, что Горький – гениален, в то время как одна за другой появлялись его слабые пьесы, памятуя о действительных гениях русской литературы (Пушкин, Гоголь, Достоевский, Толстой, Тургенев), мы не могли относиться хладнокровно к столь легкой переоценке всего великого прошлого отечественной словесности; а признание Горького наравне с Достоевским есть отказ от Достоевского. По мере возрастания шумихи слов вокруг имени Горького как будто иссякал его крупный талант: автор *«Челкаша», «Троих»* и т. д. заслонялся автором *«Мещан»*. И мы почти разуверились в Горьком.

Но мы были в числе первых ценителей его, когда не существовало еще ни «Знания», ни всей специфической закваски *«подмаксимовщины»*, вызывающей и по сю пору неприятную тошноту.

Еще были и побочные причины, психологически влиявшие на нас: мы переоценивали наличность литературных сил в той группе писателей, которая по духу казалась нам ближе; от некоторых имен ждали мы большего, нежели способны дать эти имена; из них сотворили мы кумиры; кумиры наши окончательно заслонили от нас образ Горького.

Но вот, – падает слава Горького. Общественное мнение ищет себе других богов. Восторженные отзывы о Горьком все чаще сменяются пренебрежительной бранью. Общество как будто начинает забывать, что Горький – автор *«Челкаша»*. В этом забвении кроется несправедливость.

Но вот, – среди лиц, сосредоточивших в своей деятельности традиции великих заветов русской литературы или действительно пролагающих новые пути в искусстве, начинает твориться что-то неладное; новые слова их превращаются в дешевый модернизм; строгость пути их сменяется подозрительной шаткостью; принимая в свои ряды авантюристов, они все более и более из воинов движения попадают в провиантмейстеры: снабжают модернистическим провиантом потребителя. И печальная, но – увы! – неизбежная переоценка их деятельности становится непреложным фактом.

Перед нами *«Исповедь»* Горького; в ней просыпаются вновь лучшие стороны дарования Горького: с радостью убеждаемся мы, что Горький – жив, что он – художник; с грустью убеждаемся мы, что многие из нас – мертвее Горького.

Невольная переоценка Горького – неизбежный факт; мы *не поклонники* его; но *ценителями* многого в нем мы должны остаться.

*«Исповедью»* своей показал он, что умеет и по сю пору *видеть* русскую душу. Когда читаем в *«Исповеди»* об исканиях его героя, перед нами пробегает ряд лиц, проходит и деревня, и монастырь, и схимник, чей голос *«подобен трепету крыльев умирающей птицы»*, выплывает во тьме *«аналой и черный гроб»*: сеет схимник оттуда *«потихоньку сло-*

*ва свои; осыпаются они... как пепел дальнего пожара...»;* проходит и образ монаха-скептика Антония: с ледяным лицом *«спокойно плетет»* он бескровную речь; проходит и клирошанка, *«черная, как обрывок тучи в ветреный день»,* и просит: *«ребеночка хочу»;* проходит и человек с Пермской стороны в напоенном смолами воздухе, в белом подряснике, *«за спиною ранец из телячьей кожи и котелок»;* прославляет Бога: *«Велик мастер Господь...: леса, реки, горы хорошо положил»;* проходят чернорабочие – и великая равнина земли русской воскресает перед нами: «Над горой в синем небе четко видно зубчатую стену леса»; проходят весна, лето, осень, зима: «Тает земля... и, чмокая, присасывает ночи», а в тумане качаются голые деревья, «плывут и прячутся намогильные кресты»; зимою *«за окнами вьюга бесприютная по полю мечется, в стены стучит, стонет и воет, озябшая»;* а то – *«синие дали, вышитый золотом осенний лес, или зимний храм серебряный».* Проходит Россия, то хмурая, то золотая – осенью, то ликующая в сердце странника. И, забывая растянутость фабулы, несовершенство многих страниц, веришь Горькому, что любит он Россию, что слушает он «мать сыру землю». И поется в душе: «Россия, Россия, Россия моя»... И Бог весть, что вкладываешь в эту песню: тоску и религиозные искания, горький плач и веру в лучшее будущее.

Сквозь все это ведет Горький смятенную душу своего странника в *«восторг ночи»,* когда один во тьме обнимает он землю своей любовью и, обняв, молится: «Ибо Ты еси один Бог, творяй чудеса».

«Тако исповедую и верую».

«Оставайтесь верными земле», – зовет нас Заратустра; *«землю целуй неустанно»,* – улыбается старец Зосима у Достоевского. Вот, где запад соединяется с востоком: в искании Бога живого. И Горький, доселе впадавший в условности мертвой тенденции, вдруг как бы начинает внимать завету Достоевского.

«Тако исповедую и верую», словно его это голос долетает к нам. Тут – подлинная правда; Горький видит *то, что есть.* Религиозные искания героя *«Исповеди»,* не показывают ли они, что в душе Горького происходит перелом?

«Тако исповедую и верую» – во что? В народ, в Бога, в Маркса? Тут есть недоговоренность, в которой чувствуется смешение, смятение.

Но мы не должны смешивать там, где смешивает сам Горький: религиозная правда о земле, как бы ни была она революционна в скрытой своей сущности, – не имеет ничего общего с той религией, которую пытаются создать из экономической доктрины Маркса. В ней интересует нас метод, т. е. теория. Там же, где соприкасаемся мы с живой религией, не может существовать никакой доктрины (ни революционной, ни реакционной), выдаваемой за религию. К богостроительству зовет Горький; для этого он призывает к земле: через землю к Богу, вот внутренний смысл «Исповеди»; и вовсе не так должны мы понимать слова Горького: через Бога к земле; ведь тогда земля у него – кумир. Кумиров не надо нам.

Все же нам думается, мертвый, безжизненный догматизм соприкасается в нем с трепетом правды народной, и *правда* в нем начинает побеждать догмат.

Не потому ли засохшие, было, нивы его творчества начинают опять зеленеть здесь и там: чем-то живым и во многих местах художественным веет на нас от *«Исповеди»;* и странно: стилистически в лучших местах *«Исповеди»* приближается он к *«Чертову лугу»* А. М. Ремизова: не родственность ли путей начинает сказываться в обоих писателях? Только тот перелом, который давно уже пережил Ремизов, переживает Горький теперь.

*«Исповедь»* Горького знаменательна: она возвращает нам интерес к талантливому писателю своей *внутренней правдой;* во всяком случае, далек нам Горький, как представитель иной, символизму во многом чуждой, литературной группы; но слова его о России ближе принимаем мы к сердцу, чем quasi-народнические выкрики о том, будто в печальной стране нашей солнце сияет жарче, чем у тропиков («Где сияет солнце жарче?»). Во всяком случае, слова Горького о живом Боге правдивее, чем филологические упражнения теоретиков «соборного творчества». Здесь Горький одинаково ближе и к русским сектантам (этой *соли земли народной*), и к религиозным исканиям Д. С. Мережковского.

Истинная серьезность звучит нам в *«Исповеди»;* а этой серьезности нет у самоновейших мистиков-модернистов.

Я не буду останавливаться на художественном несовершенстве *«Исповеди»*. На любой странице встретим мы эстетически неприемлемые фразы, неудачные ситуации: но есть страницы, проникнутые истинной красотой, подкупающей убедительностью и моральным пафосом.

*1908*

## XII. СИМВОЛИЧЕСКИЙ ТЕАТР

### I

В последнее время много писали о театре Комиссаржевской; но если свести к единству все, написанное за это время по поводу «Сестры Беатрисы», «Балаганчика», «Вечной сказки», то мы получим двоящийся восклицательный знак. Восклицали поклонники новшеств, восклицали негодующие: «Откровение! Вырождение! Стилизация! Профанация!» Наконец, были попытки примирить восклицателей справа и слева по формуле: *«Хотя – однако»*... И конечно, эта формула приняла нижеследующий вид: *«Хотя* постановка «Сестры Беатрисы» и «Вечной сказки» свидетельствует о серьезных исканиях в области постановки, *однако* «Балаганчик» А. Блока свидетельствует о несерьезности, положенной в основу серьезности». *«Хотя»* проваливало *«однако», «однако» – «хотя».*

За вычетом восклицаний и ничего не говорящих попыток со стороны критиков пробалансировать между «Сестрой Беатрисой» и «Балаганчиком», ничего серьезного, принципиального, на мой взгляд, не было сказано. Восклицания в стиле модерн скорей обесцветили впечатление от действительно ярких моментов постановки символических пьес. Восклицатели справа просто остались в тени. А критическая эквилибристика между отныне разрешенным интересом к Метерлинку и неразрешенным к «Балаганчику», вызвала улыбку, потому что пьеса А. Блока – неизбежное продолжение пути, намеченного Метерлинком: странно видеть гимнаста, проделывающего невероятные усилия, чтобы пройти по канату и не свалиться, когда сам канат протянут по земле; зачем усложнять отношение к тому, что требует только признания или непризнания. И однако, если мы решительно поставлены в неизбежность отрицать Блока и принимать Метерлинка, то здесь-то и вскрывается принципиальный вопрос о том, что такое символическая драма и может ли символическая драма не привести нас к тупику, пока она остается на театральных подмостках.

Драма говорит нам о действе. Символическая драма говорит о символическом действе. Но что такое символическое действо?

Символическое искусство имеет целью показать в образе его внутренний смысл, независимо от того, будем ли мы признавать за этим смыслом выражение нашего переживания, или некоторый вечный смысл (как говорят, – Платонову идею). Символ с этой точки зрения есть образ, выражающий собою пересечение двух порядков последовательностей, как бы пересечение двух прямых в одной точке. Но точка пересечения двух прямых одна: и потому-то единство образа, занимающего, так сказать, место пересечения двух последовательностей, наиболее полно передает символический метод в искусстве. Образ в таком случае выражает всецело творческое мгновение, как нечто, в самом себе законченное, целостное. Но символическое действо, обусловленное драмой, требует выявления не только символического смысла образов, но и связи их. Образуется, так сказать, символизм второго порядка. Вот почему в лирике, притче, изречении, афоризме – символическое творчество отобразилось с наибольшей полнотой и силой. Образ лирического переживания покрывает точку пересечения последовательностей. Но существенной чертой драматического искусства является смена образов (их динамика). И потому-то в символической драме реализуется не столько самые образы действа, но их *связь*. И потому-то здесь мы имеем дело как бы с пересечением двух прямых во многих точках: такое пересечение, как известно, невозможно. Или оно есть совпадение двух линий в одну, совмещение двух порядков последовательностей, уже не в созерцании, или переживании, а в реальном, так сказать, жизненном акте.

Вот почему символическая драма, будь она проведена со всей строгостью в пределах сцены, прежде всего разрушила бы подмостки, отделяющие зрителя от актера, разрушила бы преграду между актером и драматическим поэтом; поэт явился бы в роли героя среди зрителей, непроизвольно захваченных действом. Такая драма разрушила бы театр: она стала бы бытием символов. Но всякая религия и есть утверждение за символом его бытия. Возникновение и развитие религий есть не что иное, как превращение жизни в символическую драму. Вот почему возникновение драмы из религиозной мистерии глубоко знаменательно. И символическая драма неизбежно ведет к возобновлению мистерий как-то по-новому. Как это возможно в современном укладе жизни? Вот тут-то и вырастает стена, о которую разбиваются и еще долго будут разбиваться все попытки дать строго символическую драму. Здесь возникает ряд вопросов: 1) как возможна мистерия, предполагающая участие зрителей в драматическом действе (т. е. соборное творчество); но мистерия, не обращенная к единой цели, к единой тайне, к единому имени, – такая мистерия бессмысленна и кощунственна; всякая же иная мистерия требует культа, т. е. религии, и потому-то возникает вопрос: 2) как возможна религия и возможна ли она вообще; 3) как она воплотима в современных формах искусства; 4) как воплотимо искусство мистерий в современных формах жизненных отношений? И если лирически символизм (индивидуальный, статический, созерцающий) еще уживается в формах современной жизни, драматический символизм (коллективный, динамический, действенный) решительно в них не может ужиться.

Вот почему в настоящее время и не может быть символической драмы: будь эта драма – пред нами, рухнул бы театр, как рухнул бы образ нашей жизни. А когда серьезно говорят о символической драме, называют имена авторов (Вагнер, Метерлинк, Ибсен) не ведают, что творят. И авторы, называя себя символистами, тоже не ведают, какое бремя они налагают на себя.

Если формы символизма воплотимы в драму в условиях современного уклада жизни, то или символизм – не символизм, или драма – не драма. И потому-то драмы Ибсена – драматический эпилог, разыгранный действующими лицами. И потому-то драма Метерлинка – условно разыгранная лирика, а не драма. И потому-то попытка

А. Блока подчеркнуть элемент символического действа в лирических сценах Метерлинка разлагает драму на неудачную аллегорию (где коса девушки изображает косу смерти), нежную лирику и грубый реализм в символизации, когда паяц, падая *не в какую-либо воображаемую, а в действительную бездну,* прыгает в окно, разрывая небосвод из голубой бумаги. И реализованная бездна превращается в яму. Паяц проваливается туда и вместе с ним проваливается вообще принцип символической драмы, пока она остается драмой, а не литургией.

Вот почему символическая драма неосуществима. И трудна задача сценической постановки quasi-символических драм: это – задача осуществить неосуществимое. Дело зрителя покрыть или не покрыть неискоренимый изъян постановки любовным отношением к автору и режиссеру за благородство их устремлений к будущей мистерии, великий смысл которой в лучшем случае лишь смутно предощущается. В лучшем случае попытка осуществить символическое действо со стороны автора и режиссера оказывается немым разговором со зрителем о том, чего нет в жизни, но что могло бы быть. Когда же здесь сказывается вообще «левое устремление» в искусстве или желание поспекулировать на моде, драма превращается в профанацию или кощунство.

Все это нужно помнить, когда приходится говорить о театре Комиссаржевской. Задача этого театра – дать символическим драмам современности соответствующие сценические рамки. Роковые вопросы символизма во всей их сложности и невыясненности в области драмы обусловливают трудность (я бы сказал невозможность) дать надлежащий сценический фон современным новаторским попыткам. Здесь прежде всего приходится определять, в каком направлении надлежит проводить реформу театра – в направлении к его сохранению или уничтожению. Если мы идем в направлении к мистерии, мы на сцене разрушаем сцену. Тогда является вопрос о том, как называется путь, на который вступаем. Подчеркнуть этот путь, приподнять завесу над пьесой – все это едва ли под силу театру современности, пока творцы символической драмы сами не знают их зовущего бога. Здесь работа поэта становится пророческой проповедью: она должна быть угадана и единообразно проведена исполнителем воли поэта – режиссером. Но пока исполнителем своей воли не станет поэт, пока под личиной действующего героя (актера) он не вступит на сцену, пока, с другой стороны, актеры и зрители не превратятся в одно хорошее начало, – между замыслом действа и самим действом будет расти непереступаемая бездна. Творческая задача постановки обусловлена умением слиться как с волей автора, так и с волей толпы. В символических драмах современности эта творческая задача вырастает в самостоятельное целое: она есть и руководящее начало постановки, и робкое пророчествование о возможности коллективного творчества новых жизненных ценностей.

Это руководящее начало постановки и есть стилизация в наиболее тесном и глубоком смысле этого слова. Тут – приподымание завесы над сокровенным смыслом символов драмы. И поскольку такое приподымание завесы приобщает к трагическому действу зрительный зал, постольку зрительный зал перестает созерцать, но и выходит коллективным участником разыгрываемых действ. Действо перестает быть действом. Оно становится религиозным актом.

Тогда-то и возникает вопрос, от которого зависит все будущее символической драмы: реален ли религиозный путь, начало которого коренится в условиях сцены, продолжение – в разрушении этих условий, да и условий современной жизни вообще. Если этот путь *недействителен,* символическая драма есть ни положительная, ни даже отрицательная величина в современном искусстве, а просто величина *мнимая.* А если так, то совлечение покрова с символов драмы, т. е. стилизация, в наиболее узком и глубоком смысле, *как бы она ни осуществилась,* есть профанация драмы, т. е. низведение ее к калейдоскопу внесмысленных образов, ведущему к производству ненужных вычислений над мнимыми величинами. Это – игра в пустоту, быть может, и занимательная, но не имеющая никакого значения в пределах истинных задач драматического искусства. Вот почему решительный шаг в сторону символических драм может быть предпринят с высоко серьезными намерениями, с чувством тяжкой ответственности как за будущее современного искусства, так и за искусство будущего. Повторяю: первая задача, лежащая на этом пути, *есть уничтожение театра.* Но она предполагает знание не только пути, но и определенных форм этого пути.

Следует заметить, что за нами стоит блестящее прошлое театра: за нами театр Софокла и Эврипида, Шекспира и Кальдерона, Мольера и Корнеля, Шиллера и Гёте.

Вот почему только в подчеркнутой скромности и отсутствии притязаний – оправдание символического театра наших дней. Следует помнить, что действительные шаги в сторону мистерии еще невозможны, и все новаторство в области сцены есть Privat-Sache небольшого кружка убежденных исследователей путей будущего – еще только небольшие экскурсы во все стороны, а не действительно и решительно сделанные шаги.

И, вообще, поменьше восклицаний, побольше критики: ведь, она – только показатель действительной веры в возможность будущей трагедии, а не желание во что бы то ни стало «подсидеть» новшество.

С другой стороны, возможна и такая постановка новейших драм, где, наоборот, разгадка символического фона остается на совести зрителя, а задача режиссера сводится к умению дать опрятную, лишь внешним образом гармонирующую раму к образам автора. Здесь автор говорит из рамы сценических условий непосредственно со зрителем в более узком и внешнем, но и более осуществимом масштабе. В таком смысле театр является не единственным условием взаимодействия между автором и зрителем, а только наиболее удобным. Но и здесь возникает необходимость, чтобы постановка была подчинена единообразной норме. Так возникает стилизация в более широком и поверхностном смысле – стилизация *не символическая,* а, так сказать, *техническая.* Но такая стилизация, воплощая мечту автора, скорее удаляет символический фон драмы, как вообще попытка воплотить мечту удаляет от мечты, когда воплощение происходит не под условием преображения зрителя. И это независимо от того, имеем ли мы дело с постановкой в стиле *модерн, symbolisme* или в каком-либо ином стиле.

Стилизация в более глубоком и тесном смысле только одна: стилизаций в более широком смысле – бесконечное количество. Вот почему прежде, нежели говорить о постановке драм Метерлинка, Пшибышевского и Блока театром Комиссаржевской, мы должны твердо выяснить себе возможное разнообразие отношений к символическим драмам, возможность смешений и путаницы на этой почве.

Ведь и театр Станиславского ставил Метерлинка, Гамсуна, Ибсена. Ведь и там мы имели дело со стилизацией («Драма жизни»). И, однако, если театр Комиссаржевской задается целью проложить новые пути в развитии сценического действа, то эти шаги уже определяют всю значительность и вместе с тем едва ли не полную неосуществимость его задачи в настоящий период истории.

Здесь мы имеем дело с попыткой приблизить драму к мистерии, т. е. тут – начало коренной революции в театре. Тут стремление превратить театр в начало, созидающее новые формы жизни. *Тут мы имеем дело с разрушением театра.*

Вот почему нас озабочивает вопрос, понимают ли руководители театра, на какой путь они неизбежно должны вступить, какой простор профанации, фальсификации и кощунства на этом пути?

Вот почему руководителям следует или твердо стремиться к разрыву с прошлым и вместе с тем строго бороться с возможной провокацией, неизбежно подстерегающей на этом пути, или *пока не поздно,* вернуться к более скромным, более испытанным и верным путям, т. е. к сохранению театра.

## II

Гастроли Комиссаржевской – какой сложный аккорд голубых, золотых, зеленых, рубинных тонов, невнятных звуков, молитвенных восклицаний и барабанного фиглярства: и мертвые силуэты запутанных во все голубое – мертвецы это или не мертвецы? Но они зовут к тайне, зовут. А теперь, когда вспоминают зрители театр, говорят о костюмах, о декорациях, о сокровенном смысле пьес, о таланте большой артистки.

Да, но разве сочетаемо все это вместе: талант, символ, декорация?

И я боюсь, что в театр Комиссаржевской привлекали слишком разнородные и едва ли сочетаемые элементы. И оттого-то впечатление наше слишком яркое, слишком пестрое: смесь мрамора, воды и закатных красок. Можно построить дворец из мрамора и изо льда: но что вы скажете о дворце, где ледяные колонны поддерживают мраморный карниз?

То, что мы видели и слышали со сцены, не укладывается в простое и целостное впечатление. Молитва рождает в душе водопад лучом зажженных мгновений, и лучом зажженные мгновения проливаются в мир из души каскадом алмазов, рубинов, и мир – самоцветная радуга. Но что вы скажете о застывшем силуэте монахини в каскадах красок? Прекрасная *картина*.

*Но картина ли символическое действо?* И не спросит жрец тайнодействия у собравшихся на молитву: «*Картинно ли* я стоял, проливая елей?»

Это было бы кощунством.

Почему же тогда красочная изощренность постановки символических драм тоже не кощунство, не превращение символа в феерию?

Мы уже указали на те серьезные задачи, которые вытекают из прямого смысла постановки символических действ. И пока существует театр (а он должен пасть под разрушением тайны этих действ), здесь все во власти руководителя: метод его отношения к драме (приподымание завесы над символами) есть священнодействие от лица автора. Мыслим ли на этой почве интерес хотя бы и к гениальному дарованию отдельных исполнителей?

Нет, он немыслим. А в Москве говорили о даровании Комиссаржевской. Это – верный показатель того, что театр не справился, да и не мог справиться с возложенной на него задачей.

Сценический ансамбль Станиславского поставил индивидуальность на второй план, оставляя возможность артисту сказаться в отведенных ему скромных границах. Метод театра Комиссаржевской – стилизация – вовсе устраняет личный почин артиста: талант определим здесь в терминах отрицания: *умением стушевываться*. Между тем дарование Комиссаржевской – дарование положительное. *Минус* на *минус* дает *плюс*. *Минус*, это – метод постановки символических драм в петербургском театре. *Плюс*, это – сама Комиссаржевская. *Минус* на *плюс* дает *минус*.

Стилизация превращает личность в манекен. Такое превращение есть первый и решительный шаг на пути к разрушению театра. Только там, за пределами сцен, *по-иному* воскреснет личность участников действа, но *там* уже не театр: там созидание новых форм жизни; там актер священнослужитель, творец в действительном смысле этого слова.

А пока?

А пока, гиератически застывшая перед Мадонной Беатриса в водопаде бирюзовых токов – не статуя: она говорит, волнуется, играет; не живой человек: она скована изученной позой, прикрепляющей ее к декорации, как художественную арабеску. Лучше ей стать совсем человеком, но тогда к чему стилизация; лучше ей стать совсем виньеткой, но тогда зачем у нее положительный талант?

Сама Комиссаржевская находится в непримиримом противоречии с методом постановки. Она и ее театр – contradictio in adjecto.

Тут пока – коренное противоречие театра в понимании руководящего начала постановки – *в стилизации.*

Мы отделили *символическую* стилизацию от *технической.*

Один род стилизации, это – тиран: он пробивает брешь между театром и мистерией; такая стилизация творческая: она созидает, когда у поэта и исполнителей его воли есть созидающий путь. А когда его еще нет, непонятна роль символических действ. Такая стилизация – воистину революционна: разрушая театр, созидает храм; созидая храм, созидает культ; созидая культ, выходит в жизнь; выходя в жизнь, ее преобразует.

Техническая стилизация создает только раму, из которой поэт говорит со зрителем: но рама и *отделяет.* Тут поэт никогда не будет священнодействовать в храме искусств.

Перенесение театра в раму есть перенесение храма на плоскость; тогда получаем картину храма.

Вот почему невозможно совмещение обеих форм стилизации: она затемняет сознание изощренной условностью; но и понятно, простительно смешение на этой почве. Ведь смешивающим началом является необходимость ввести в пределы сцены человеческую личность, в которой то же трагическое раздвоение, что и в символической драме.

И потому-то задача технической стилизации – уничтожить не только *личность актера, но и самые черты человека в человеке.* Надо выделить основные черты героев и их запечатлеть в застывшем, безличном типе. Только так реализуется тип: участие человека в действе, где все – только типы, разлагает типы; останавливает возможность довести принцип технической стилизации до возможных пределов. *И театр марионеток или даже театр китайских теней есть неожиданный, но вполне логический вывод из принципа, лежащего в основе технической стилизации.*

Если это абсурд, то и техническая стилизация – абсурд тоже. А между тем она – необходимый *аполлинический* ковер (если верить

Ницше) над невоплотимой бездной тайн, к которым влечет нас символическое действо, но совершенно невоплотимое в современных условиях сцены; а эти условия пустили корни в давящий нас строй жизненных отношений: лучше на стене тюрьмы изобразить картины мира, нежели превратить тюрьму в мир, а свечу, освещающую тюремные стены, в солнце, и сказать: «Я доволен». Да, это так.

Лучше поставить доску с надписью: «храм», чем на фоне симфонии бирюзовых тонов, изображающих храм, превратить голубоватых монашек в стилизованные арабески, сделать из них изящный букетец голубеньких колокольчиков: ведь это – люди, а не цветы.

И голубенькие колокольчики нежно качаются своими головками над умирающей Беатрисой: вот почему только они не шумят, зыблемые ветерком – нет, не шумят?

Колокольчики говорят человеческими голосами и даже более: пытаются передать в слове мистический трепет тайн. О, зачем же они – арабески, зачем они раздваивают внимание, всей застывшей позой подчеркивают роль зрительного эффекта, отвлекают от символической связи целого? В лучшем случае техническая стилизация раздробляет единство действа множеством символических мгновений, внешним образом связанных. Символический синематограф есть феерия. Настоящий синематограф куда честнее.

В самом деле: трудно говорить о несказанном, стоя вот так, а не эдак – эдак, а не вот так. Нельзя требовать от живого человека и проникновения в смысл пьесы, и превращения в художественную арабеску. Это – надругательство над человеком.

Марионетка – не человек. Марионетка все выполнит; устранит актера и сохранит действие.

А если марионеточное действо – предел технической стилизации (недаром Метерлинк писал пьесы для марионеток), то желательны все оттенки приближения к марионеткам. Вот почему следовало бы отвлечься актерам от человеческих, слишком человеческих черт в «Чуде странника Антония», «Вечной сказке» и «Сестре Беатрисе».

О «Балаганчике» А. Блока скажу особо.

Актер должен выработать определенную схему интонации в любой роли, освободить эту схему от всего личного, от себя самого: выработать трафарет. Могут быть разные позы, разные голоса, но в пределах трафарета. Лучше всего, если на сцене увидим мы живых мертвецов, совершенно безучастных к произносимым словам, не понимающих священного трепета изображаемого действа.

Только так выявится основной замысел автора в рамках технической стилизации. Каждому автору следовало бы дать трафарет: описать внешность героев и обстановки, в которой они действуют, что мы и видим в «Жизни человека» Л. Андреева.

Но пусть в таком случае марионетка заменит актера. Она ведь и есть реализованнный на сцене трафарет. Так будет проведена непереступаемая черта между технической и символической стилизацией, между театром и мистерией в постановке символических драм. Будет закрыт доступ на сцену мистерии. Но не будет возможна и профанация. Сцена останется сценой. Священнодействие – священнодействием.

Символическая драма возможна и в *театре* марионеток, и в *жизни* людей.

Театр Комиссаржевской *еще* театр. Но он *уже* театр символический.

Его задача – стать театром марионеток.

Сделаны ли шаги к марионеточному театру г. Мейерхольдом? Да, эти шаги сделаны. Да, тут незабываемая заслуга театра.

Вспомним постановку «Балаганчика» А. Блока.

Действующие лица разве не напоминают здесь марионеток? Действующие лица производят только типичные жесты: если это Пьеро, он однообразно вздыхает, однообразно взмахивает руками под аккомпанемент изящно-глупой и грустной, грустной музыки Кузмина: раз, два – бум, бум. «Трах» – проваливается в окно, разрывает небосвод. «Бум» – разбегаются маски.

Но всего совершеннее, почти гениально, изображены мистики в черных сюртуках, уродливо подпирающих их глупые головы; ритмически повертывают головы, ерзают кистями рук – и по столу пробегает что-то гадкое, – будто мышь. Все как по команде проваливаются в сюртуки: остаются черные, мертвые контуры. И контуры взвиваются с колоннами и столом.

Все это очень сильно, но это сильно потому, что мистики – полумарионетки: сюртуки их вырезаны из картона.

Вот, если бы им приделать картонные головы, образовалась бы действительная точка соприкосновения театра Комиссаржевской с театром марионеток. Театр достиг бы желанной цели. И Пьеро стал бы Пьеро картонным.

Появление картонных исполнителей не унижает высоту символических драм в пределах технической стилизации. Куклы безобидны, безотносительны к замыслу автора; люди же внесут непременно превратное отношение. Такое отношение к символическим драмам губит эти драмы.

Появление кукол не удивило бы в «Балаганчике». В «Балаганчике» нас удивляет совсем другое: заявление автора устами Пьеро о картонной невесте; эта невеста – символ Вечной Женственности. Поражает заявление певца вечно-женственного А. Блока о том, что это вечно-женственное начало – картонное; *удивляет бумажный небосвод и вопль какого-то петрушки о том, что священная кровь трагической* *жертвы есть кровь клюквенная*. Марионетный характер субстанции блоковского символизма в «Балаганчике» – вот что страшно: страшно нам за высокоодаренного поэта, непроизвольно допустившего в трагедии кощунство. Думаю, что кощунство это не символическое, а, так сказать, техническое. Вот как могло оно получиться. Куклы только подчеркивают невоплотимость драматического символизма в пределах сцены. Куклы – громоотвод кощунства. И коренное противоречие между необходимостью мистерии и невозможностью ее в укладе современной жизни поэт пытался разрешить, внеся технические приемы марионеточного действа в самую область символов вместо того, чтобы оставить в стороне заботу о методе воплощения символической драмы. Получился механический символизм, а это уже кощунство. Ведь смысл в трагедии – в очищении и просветлении.

Но этой попыткой вогнать мистерию в пределы сцены, сделать тайное явным, А. Блок толкнул театр технической стилизации на единственно правильный путь, но толкнул бессознательно. Остается осознать толчок и убрать актеров со сцены в «Балаганчике», заменить их марионетками, попытаться распространить этот метод по возможности на все символические или даже quasi-символические драмы.

Вот истинный путь театра Комиссаржевской. Но самой Комиссаржевской в этом театре нечего делать: было бы жаль губить ее талант.

Бессознательные искания в сторону марионеточного действа чувствуются в отдельных сценах «Сестры Беатрисы», «Чуда странника Антония», «Вечной сказки». Разве вельможи, составляющие совет короля в последней сцене, говорят не одними и теми же голосами? Разве не размещены они с картонной симметрией по обе стороны сцены. Также и монашки в «Сестре Беатрисе». Это уже не люди – почти голубые, мистические колокольчики. Зачем же мучить живых людей?

А черные сюртучники «Чуда странника Антония»? Или это не стилизованные контуры, написанные художником Валлоттоном? Они великолепны, когда они бесстрастны, как куклы: им бы и быть куклами. А то элемент личной психологии все еще мешает целостности впечатления.

Но совсем неудачен Антоний, или прислуга, глупо прислуживающая, когда она моет пол, или кюрэ. Это потому, что они – люди. А между тем, они ослабляют впечатление от пьесы.

Трудно, почти невозможно превратить в марионетки Короля или Сонку из «Вечной сказки». Но тут препятствует коренное отличие драмы Пшибышевского от драм Метерлинка. Драма Пшибышевского – традиционная драма реального действия с эмблематическими завитками диалогов; эти эмблемы и дают драме ложносимволический лоск, но и оставляют простор личности артиста. И потому-то Комиссаржевская – великолепная Сонка. И потому-то постановка «Вечной сказки» указывает на неопределенность и шаткость задач, преследуемых театром. В пределах театра очевидна борьба двух течений, влекущих в разные стороны; к марионеткам, к мистерии, к старому театру.

И оттого-то красочная пестрота – вся эта смесь из небесных тонов в стиле «Голубой Розы», мистических восклицаний, клюквенного сока и барабанного *«бум-бум»*. Мистика – и *бум-бум*: заря – и, как заря, красный клюквенный сок!

Нет – равнодействующая всей этой красочной сложности явно склоняется в сторону марионеток, и вовсе не надо мучить тут живых людей: как бы ни старались они быть фресками, они – люди. Надо удивляться еще, до какого совершенства в пределах возможной стилизации доходит г-жа Волохова.

Нет, освободите людей; как люди, захваченные глубоким устремлением к будущему, они хотят, быть может, действительных ценностей, действительного священнодействия. А перед ними – сцена со всеми мнимыми достижениями. Она соблазняет, завлекает, но она ничего не дает. Символическая драма глубока в чтении. Она могла бы быть глубока и в театре марионеток.

Все же «левые устремления» в области *сцены и только сцены* подчеркивают тот факт, что символическая драма уже выходит из сферы искусства.

Перенесенная на сцену, она полна *духа тяжести*, с которым так упорно боролся Ницше. Ведь и на этой почве он оборвался: тут заложено начало катастрофы великого страстотерпца.

Не забудем его; нас предостерегает его страдальческая тень.

*1907*

## XIII. REALIORA

Символизм реален; символ не может быть только иллюзией. Деятельность истинного художника провиденциальна. Вот мысль, достаточно известная. Вот смысл воззрений на искусство Вл. Соловьева, которого обсуждали мы семь лет тому назад, взгляды которого вошли в плоть и кровь многих из нас, видоизменяясь еще в то время, когда литературная деятельность уважаемого Вяч. Иванова не была нам известна.

Вся литературная деятельность Д. С. Мережковского, поскольку он обращался к искусству, направлена против иллюзорности и эстетства, которого никто из нас не разделяет. Спор может идти не о реальности символизма, а о понимании характера этой реальности.

Еще в 1905 году В. Я. Брюсов решительно высказался о провиденциальном значении художника в статье «Священная жертва» («Весы»

№ 1, 1905 г.): «*Мы требуем от поэта,* – писал он, – чтобы он неустанно приносил свои «священные жертвы» не только стихами, но каждым часом своей жизни, каждым чувством, – своей любовью, своей ненавистью, достижениями и падениями. *Пусть поэт творит не свои книги, а свою жизнь.* Пусть хранит он алтарный пламень неугасимым, как огонь Весты, пусть разожжет его в великий костер, не боясь, что на нем сгорит его жизнь. *На алтарь нашего божества мы бросаем самих себя. Только жреческий нож, рассекающий грудь, дает право на имя поэта».*

Моя статья «Апокалипсис в русской поэзии» есть попытка отметить «ens realissima» в русской лирике. Мой протест против современной символической драмы вытекает из моего убеждения, что символическая драма уже не может быть формой искусства, а есть обряд религиозный.

Еще в 1904 году я писал: «Истинный символизм совпадает с истинным реализмом... Глубокий художник уже не может быть назван ни реалистом, ни символистом в прежнем смысле» (т. е. в иллюзионистическом смысле). И далее: «Символ... углубленный и расширенный аналогично идее, связан с мировым символом. Этот последний – неизменный фон всяких символов. Таким символом является отношение Логоса к Мировой Душе, как мистическому началу человечества» («Весы» 1904 г. № 8 и 12).

Уважаемый Вяч. Иванов дважды прочел в Москве свою лекцию «Две стихии в современном символизме», носящую характер платформы, которую он выдвигает против таинственных символистов-иллюзионистов (для приличия названных идеалистами); всякий, следивший за полемикой последних лет в лагере символистов, без труда подставит имена этих иллюзионистов. В виду того, что г. Иванов игнорирует работы нежелательных для него авторов, еще несколько лет назад высказавшихся по этому поводу в его смысле, я считаю необходимым заметить, что платформа, выдвигаемая им в «пику» кому-то, давно высказана, и что в лекции его нет ничего неожиданного, кроме неудачного употребления терминов и странного освещения истории искусства в свете приписываемых им себе взглядов.

Вот краткое резюме реферата:

У художника два способа отношения к собственным образам творчества. Творческий образ может быть воспринят, как иллюзия и как реальность. В первом случае задачи творчества осознаются им, как преобразование действительности; во втором случае задачи творчества получают «ознаменовательный» смысл, т. е. художник относится к видениям творчества, как к знамениям некоей действительности, более реальной, чем мир явлений. «A realibus ad realiora» – провозглашает В. Иванов.

Но что же тут нового? Какой же истинный художник не поступает так? Но г. Иванов специально измышляет какой-то символический идеализм, который определяет или совсем туманно (например: в музыкальной мелодии видит идеализм, тогда как мелодия связана с ритмом, этой реальнейшей основой музыки), или знаками минус, отнимая от него последовательно и романтиков, и Данте, и Гёте, и даже добрую половину Бодлэра.

Если г. Иванов еще и признает за художественной грезой характер бого(или демоно)-явления, а за творчеством – обусловливающую явление молитву (богоделание, теургию), то творчество окажется религиозным актом в более реальном (превосходном) смысле, а не в сравнительном только («realiora»), многосмысленном, ивановском смысле; но именно г. Иванов останавливается на полпути, представляя под реализм в истинно символическом смысле свой театральный иллюзионизм (с хоровым началом и прочими *«аксессуарами»* театра, только театра). Знает ли г. Иванов, что есть реальность более реальная, чем словесное утверждение реальности за мифотворчеством с эстрады перед скучающей публикой? Между тем, утвердив за своей собственной (иллюзионистической) религией реальность, он опускает существующие реальности религиозного опыта.

Когда говорят «о» искусстве, «о» религии, часто забывают, что слово «о» еще не есть религиозное исповедание, еще не есть художественное *«credo»*. Говорить неопределенно «о» глубоком и важном – это наиболее опасная форма идеализма и иллюзионизма («о» гораздо более опасная форма, нежели скромное занятие прикладными вопросами техники и формы). Такому *«реализму»* в кавычках действительно можно противопоставить идеализм без кавычек, т. е. объективный анализ эстетических и религиозных фактов с точки зрения теории знания, одинаковой для реалистов и иллюзионистов.

Вот почему я и позволил себе возразить г. Иванову совершенно формально (ведь религиозное «credo» свое он утаил и не дал возможности говорить по существу; но, утаив свою «res», он, где мог, подрывал доверие к действительности религиозного опыта других); и тем, что г. Иванов уклонился от ответа формально, и в то же время не высказался до конца субстанционально, он доказал, что реферат его насквозь риторичен.

1) Доклад г. Иванова (столь уравновешенного и столь лавировавшего между логикой и исповеданием своего «credo») не есть ни философский доклад, ни проповедь, ни молитва.

2) А раз его реферат не мог быть отнесен к религиозному деланию, поэзии или к вероисповеданию, то к нему применимы законы общепризнанной терминологии; между тем г. Иванов до крайности неопределенно оперировал с терминами «реализм» и «идеализм», требующими методологической обработки.

В таком положении реферат г. Иванова представлял странное явление: за вычетом далеко не оригинальной мысли (многократно высказанной) о реальности символизма, он оказался слишком холодным для того, чтобы внушить слушателям непосредственно основные черты мировоззрения г. Иванова, и слишком шатким с точки зрения общих логических оснований.

Характерен и лозунг г. Иванова: *«A realibus ad realiora»:* от положительной степени к сравнительной, т. е. относительной, а не к превосходной. Еще пять лет тому назад я выставил превосходную степень (выражаясь словами Иванова «a realibus ad realissima») в статье «Символизм как миросозерцание», где в символике цветов достаточно ясно показал, за каким миросозерцанием я считаю право быть реальным в положительном и превосходном смысле, а не только в сравнительном.

Вопрос вовсе не в том, имеем мы (идеалисты по терминологии г. Иванова) реальную религию или не имеем (кто помнит нашу литературную физиономию, тому нечего кричать без повода о нашей *«святыне»*): открытый переход от искусства к религии вовсе не в том, опознаем ли мы нашу интуицию, как «res» или нет; вопрос – 1) в методах оформливания своих интуиций; 2) в условиях переживаемой эпохи: мы требуем от искусства, чтобы оно было осязаемой формой («res»), а не бесформенным хаосом мистики; 3) но, как люди, имеющие свою религию, мы требуем также, чтобы туман мистической бесформенности, вносимый в сферу искусства, не навязывался нам, как религия, ибо предмет религии «realissima res», т. е. он есть определенное *«что»* (образ Бога, Его имя), а не дионисическое *«как»*, превращающее всякую «res» либо в фонтан иллюзионистических переживаний, либо в фонтан риторических, только риторических утверждений религиозного творчества.

Истинный художник, как и истинно религиозный человек, всегда предпочтет до времени облечься броней научно-философского мировоззрения своей эпохи перед обществом (как, например, Гёте), а если уж будет говорить открыто, то открыто и честно назовет имя своего Бога, а не станет бессильно слоняться между Идолом (Дионисом) и Богом, по мере надобности принося жертвы и тому, и Другому.

*1908*

## XIV. ИСКУССТВО И МИСТЕРИЯ

В индивидуалистических кружках отношение мистерии к искусству было предметом всевозможных обсуждений как печатных, так и устных. Так или иначе, вопрос о мистерии ярко выдвинут индивидуалистами. Между тем мистерия есть форма творчества соборного. Следует разобраться в основных мотивах, определивших интерес к мистерии.

Великие индивидуалисты нашего времени – Ницше, Ибсен, Уайльд – решительно и смело порвали связь с буржуазными традициями общества. Они умело противопоставили личность мертвящему общественному организму. Развитие их положений как в критике, так и в образах творчества ознаменовало собою новую фазу в развитии индивидуализма. Но Ибсен провозгласил грядущее, новое Царство Духа на крайних пределах своего творчества. О блаженном острове детей мечтал Ницше. В зерне христианства новую, вселенскую, жизненную красоту видел Оскар Уайльд. В то же время и в социализме ничего враждебного для развития личности не усматривал он. Великие индивидуалисты нашего времени наметили пути отторжения личности от устоев мещанской жизни. Но они же оставили открытым вопрос о возможности в будущем строе проявить свою личность в унисон с обществом. И даже более того: ясно дали понять они, что углубленный, расширяя свое я до мира, не только растворяет в себе мир, но и сам растворяется в нем.

Так неминуемо возникал вопрос о формах соборного творчества у последователей *истинных* наследников великих индивидуалистов. Тут-то и стал возникать вопрос о мистерии в кружках, посвященных разработке новых путей в искусстве.

Существенная форма выражения разнообразных религиозных культов в их наиболее напряженных фокусах и была мистерией. Богослужебный смысл ее решительно преобладал над эстетическим. Элементы эстетики служили *средствами,* а не целью мистерии. Рассматривая так мистерию, мы не можем не видеть, что она лежит за пределами искусства. Гибелью, вырождением грозят искусству его попытки перейти за пределы своего развития, как скоро эти попытки начинают доминировать над эволюцией и дифференциацией элементов любой формы искусства. Стремление существенных форм искусства к мистерии и соборности не должно поэтому рассматривать как преодоление искусства чем-то высшим; это, так сказать, пополнение комплекса существующих форм новыми, быть может, плодотворными формами. Одно время казалось, что возрождение религиозного творчества в жизни способно разрушить все устои старой жизни вместе с формами искусства. Стремление искусства к мистерии могло нас пленять, как явный знак *начала конца* старой жизни. При таком своеобразном отношении к мистерии и стала возникать теория о подчинении личного творчества соборному. Но теперь мы трезво и строго смотрим на шумиху слов о религиозном возрождении мира. Мистерия уже не может на прежнем основании служить для нас идеалом искусства. Мы смотрим на нее теперь только как на допустимую форму красоты.

Очень веско указывают подчас на то, что принципы религиозного творчества не отличаются по существу от принципов творчества эстетического. Религиозный культ тогда – эстетический феномен. Но и феномены эстетики рождаются из религиозных глубин человеческого существа. Грань между этими областями стирается: тогда может легко нам мистерия явиться фокусом, соединяющим различные формы индивидуального творчества. Стремление к мистерии тогда – стремление искусства к максимальной полноте и силе своей. Но остается непонятным, как сочетать стремление к дифференциации в пределах любой формы с жаждой отыскать универсальную форму соборного творчества. И при таком освещении мистерия, объединяя важнейшие формальные элементы искусств, *de facto остается лишь одной из форм искусства,* потому что не могут раствориться в ней бесконечные элементы дифференциации творчества. А они-то ведь составляют немалую долю очарования.

Наконец, мистерию рассматривают просто как синтез форм искусства. Падает окончательно при таком взгляде ее религиозный смысл. Она для нас тогда только соединение форм. Но органическое соединение, не будучи способным включить пленяющее нас разнообразие подробностей, но есть полное соединение форм, полное же соединение необходимо механично. Здесь мы имеем дело с эклектизмом в его опаснейшей для искусства форме. Стремление искусства к мистерии в таком случае несомненный и верный признак упадка отдельных творческих форм.

Во всех случаях тяготение к мистерии, нося в себе достаточные мотивы, вводит в искусство, так сказать, контрабандой явно разлагающие его яды, от которых мы должны решительно предостеречь.

Все же современные грезы о возрождении мистерии несут в себе одно несомненно здоровое ядро: это желание перенести творчество красоты за пределы искусства. Такое желание прямо ведет к преобразованию жизни до формы эстетического творчества. Граждане государства облекаются тогда санкциями свободных художников. Они – самоцель, а не орудие государства. Свободный союз свободных творцов в принципе отожествляется необходимо с некоей новой, соборной и вселенской церковью, являя новый образ жизни на земле. При таком отожествлении стремлений к мистерии со стремлением к новой жизни, мы соприкасаемся с областью уж окончательно не имеющей ничего общего с существующими формами искусства. Музыкально звучит в душе эта область, но пока она неопределима словами. Нормы долга, только они формально очерчивают это *кантовское царство целей,* а не искусство в его теперешнем состоянии. Искание формы для мистерии грозит неожиданно подчинить искусство чуждым ему морализирующим тенденциям.

«Мистерия, мистерия!» – еще вчера кричали в некоторых кружках. Кричали и подмигивали друг другу. Дурманили друг друга наркозом горячки, пожимали друг другу руки: «Вы поняли?» – «Я понял!» Доходило до смешных подробностей в Москве. Ходили друг к другу, сиживали подолгу, говаривали о глубоком, обливая патокой сладких слов и нервных вибраций. Наконец в одном доме оказалась просахаренной даже мебель; нельзя было садиться в кресла: везде липло.

Одно время *мистериальный наркоз* принял эпидемические формы среди неожиданно высыпавших, как сыпь на лице, мистиков. Буддист во имя грядущей тайны братался с христианином. Эстет обращался к благотворительности, а социал-демократ писал стихи *о горном благородстве немногих*. Вот уж воистину гора родила мышь. Начинаешь понимать, что слово μυστήδιον произошло от существительного μῦς (мышь), а не от глагола μύειν (молчать), ибо люди, провозгласившие тайну действенного молчания, говорили об этом на всех перекрестках, во всех гостиных, во всех коридорах общественных зданий.

Наконец, кто-то на вопрос хозяйки дома: «Чаю?» – крикнул: «Чаю воскресения мертвых». Кто-то неожиданно предложил облачиться в белые одежды и возложить на себя венки из роз, кто-то выскакивал на общественную трибуну заявлять о приближении конца мира, затыкать революционеру рот христианским братством борьбы. Наконец, в одном театре поставили пьесу с запахами.

Так решительно и быстро пытались ответить в некоторых кружках на призывный клич, раздавшийся с Запада, трагическим действом. Но вместо игры святого безумия вокруг священного козла проволоклись мистики в довольно-таки гнусном танце – *козловаке*.

Многим из нас принадлежит незавидная честь превратить самые грезы о мистерии в *козловак*.

*1906*

## XV. ЛИТЕРАТОР ПРЕЖДЕ И ТЕПЕРЬ

В порыжевшем пальтишке, застрявшем на спине, с короткими рукавами, в измятой продавленной шляпе, с обитыми дождем и градом полями, с волосами кипящими, в ветре изорванными на длинные пряди, с прижатым к носу пенсне, дрожащим в рассеянной руке, озабоченно семенил литератор шестидесятых годов по жизни русской. Забывчивый в повседневном, брошенный в вихри жизни идейной, рассеянно-задушевный со всеми и каждым, проникновенно источающий бисер речи своей кудрявой даже перед свиньями, готовый одинако произнести речь и в Петрограде, и в Сапожке, и в богоспасаемом граде русском Скотопригоньевске*, проносящий честно идею гражданскую сквозь невзгоды жизни отечественной – таков он был, и – ах! – что ему было за дело до чеканки литературной формы! Он не заботился о форме изложения своих мыслей; каждым шагом жизни своей он оформливал их: начинал с протеста против уз деспотических и кончал обязательным турне по Сибири, направляемый в места удаленные, откуда приезжал усмиренный, грустно-рассеянный, с дрожащими руками, с устами скорбно-опущенными, но с юношеской лазурью в мечтательных очах, но с верой сугубой в идею свою.

Был плодовит литератор былого времени до чрезвычайности: он умирал, отпечатав том 50-й полного собрания творений своих и, справив семидесятилетний юбилей под гром музыки, в пене речей дружественных и шампанского – сходил в могилу лучистый, пресветлый; появлялся портрет его на страницах журналов и посмертные заветы. О, сколько заветов воздвигнуто перед нами, как триумфальные, истинно-либеральные, истинно-честные арки светлой личностью литератора. Пусть говорят социал-демократы, что либеральные триумфальные арки сооружены из дранок и разукрашены кумачом, – о, что до того! Шелк и парчу усматривал русский литератор в либеральном кумаче своей идеи. Он честно выстрадал право себе развеять над нами свое кумачовое знамя, и не его вина, что кумач полинял. Но сколько грузов сумел он взвалить на поклонников, превратя их из людей свободных в людей вьючных. И доселе плетутся среди нас стада запоздалые благородных верблюдов, падающих под бременем заветов. О, и хитрец же был этот, со всеми проникновенный, со всеми добрый литератор русский, что сумел заставить тащить нас много хлама. Недаром наивные глаза его щурились на каждого, и палец его знаменательно, наставительно трясся пред каждым носом: так уверен он был, что обладатель каждого носа на плечи свои любой завет гостеприимно взвалит**. И взваливали. И несли. И влеклись по жизни русской неудачными тенями. И когда верблюд или верблюдица приносили свою кладь к месту назначения, т. е. исполняли завет, он оказывался хламом пред светом истинной науки и искусства. Многих деспотично убивала светлая личность русского литератора, восседавшего на троне из всех 50 томов творений своих. Часто душил рассеянный литератор своих поклонников, но сам он был всегда человеком. Если хотите, он был прекрасен, когда наводнял ежемесячно какой-нибудь толстый журнал своими толстыми статьями.

---

* Сей град должно внести в географию России после Достоевского (см. «Братья Карамазовы»).

** Про Юрьева рассказывали, что он в рассеянности читал где-то ночью на площади, в Москве, оборванцам свои переводы Шекспира (кстати сказать, плохие), полагая, что это его знакомые, пока не хватился часов.

Не то современный писатель: часто – это мальчишка, но уже относительно прекрасно чеканящий форму, особенно по сравнению со светлой личностью доброго старого времени, у которой, при всех своих сединах в отношении к литературной работе, молоко на губах не обсохло по сравнению с современным писателем. Современный писатель пишет немного: зато он ловко выделывает свой литературный товар всеми усовершенствованными средствами техники. Он, так сказать, ловкий поставщик механических изделий духа; прежний литератор был поставщиком сырья: бывало, вагонами возил он зерна истины, чтоб затем тысячи чернорабочих сеяли добрые зерна истины в беспредельных нивах пространств отечественных. Современный писатель выделывает для немногих шелка и атласы, а шелк, как известно, стоит дорого. Писатель доброго старого времени плакал от вдохновения, когда писал, изливаясь в сотнях тысяч печатных, жидких, подчас глупых, страниц; современный писатель *хорошо делает книги,* пропитывая их острыми приправами: соей, перцем. Не осилить сразу этих сжатых дорогих изделий духа. Надо много перечитывать.

Но современный писатель не человек: он отмечен роковой печатью мертвенности. Завидев развевающиеся власы, из-под которых тряслось пенсне на широком носе, власы, влекомые всей маститой, сутулой (непременно сутулой!) фигурой, хлюпающей калошами по непролазной грязи любого провинциального городка, прежде совершенно правильно заключал обыватель: «Пострадавший литератор!» Завидев бледно-юный трупик, с небрежным, бритым лицом, – трупик, припахивающий разложением, но в безукоризненном смокинге, вы скажете теперь: «Опереточный певец!» И можете ошибиться: это, пожалуй, окажется эстет, стяжавший чуть ли не европейскую известность в известных кружках. Если это писатель, то, во всяком случае, *мастер своего дела.* Если вы поспешно заключите что-либо об умственных способностях поразившего вас типа или об его начитанности – не спешите высказывать своих заключений: сравните писателей обоего типа, когда они столкнутся лицом к лицу в литературном споре. Не удивитесь, если трупообразный, тленообразный эстет загонит в тупик большого, длинноволосого, юбилейного старца, внезапно открыв убийственный артиллерийский огонь по драночным и кумачовым заветам. Выслушайте поток цитат, который выкинут мертвенными устами литературного юноши, и вы увидите, что маленькая, злая шавка загонит большого, добродушного вола туда, *куда Макар телят не гоняет.* Конечно, не всегда это так, и в словах моих есть доля шаржа. Но я хочу подчеркнуть резче различие между писателем доброго старого времени и писателем-декадентом, как наиболее типичным выразителем художественных заветов нашего времени.

Дело в том, что писатель прошлого был человеком. Оттого-то род занятий мгновенно клал отпечаток на его жизнь (он и ходил, как писатель, и одевался, и ел, как писатель, он и влюблялся, как писатель). Современный писатель прежде всего – писатель, а не человек, если он хочет угоняться за всеми ухищрениями литературной техники. Счастье, жизнь, музыку жизней безжалостно, грубо истопчет он для своего стиха. Нельзя себе вообразить, что способен проделать современный писатель над *«святое святых»* души своей во имя литературы. *Для него литературная жизнь есть жизнь.* Оттого-то он такой мертвенный в жизни, такой неинтересный, как человек. Если он смешивается с жизнью, то не как исключительная личность, а как единица. В жизни живой часто он – цифровое обозначение и больше ничего. И в жизненных потребностях – та же механизация (ест, как все, одевается, как все, влюбляется, как все).

Писатель старого времени часто глубоко занимателен в жизни и интересен в книге. Писатель современный весь в книге; в жизни он – марионетка, манекен.

Не определю, хорошо или дурно, что жизнь не соединена с литературой. Часто мне видится здесь только ужас, только отчаяние. Жизнь или литература? Вот вопрос, который предстоит разрешить художникам-мастерам своего дела, сознавшим свою связь с учеными. Если литература продукт аналитической способности человека, то никакое *единение* с жизнью для нее невозможно. Вот почему все грезы о соборном творчестве, возникшие в современной литературе, или суть литературные индивидуальные грезы, не имеющие под собой *никакой почвы,* или знаменуют собой отречение от литературы во имя жизни. Жизнь и литературное творчество несоизмеримы. Вот почему грезы о соборном творчестве знаменуют собою начало кризиса, который должна пережить литература, или свидетельствуют об оскудении литературы вообще. Но искусство есть часть культуры. Кризис литературы есть показатель кризиса современных форм искусства, т. е. кризиса культуры. Но где у нас *новая* культура, могущая явиться на смену нашей, веками выстраданной культуре? Ее *нет.*

Не преждевременны ли теперь все грезы о соборном творчестве, возникшие на почве крайнего индивидуализма?

*1906*

## XVI. ХУДОЖНИКИ ОСКОРБИТЕЛЯМ

Мы, художники, к вам, оскорбителям, обращаем слово.

Вы видели наши сны. Вы питались нашей плотию. Вы пили нашу кровь. Вы обратили в приправу к пресным дням вашим наши крестные мучения, наш неугасимый огонь, наши чистые молитвы. Наша проливаемая кровь закипала огнем творчества: перед вами мы обнажали кровь.

В лучшем случае вам нравился только вкус нашей крови.

Ныне бросаем вам наше презрение, нашу ярость, наше негодование. Кровь наша, оскверненная вами, о мщении вопиет! Не по смелости, не самовосхваления ради, – ради братий, еще не истерзанных вами, к вашим ногам бросаем нашу скромность. Пора строителю храма возопить так, как ему подобает.

Доколе еще прислуживать вашей мерзости, доколе быть шутом вашей пустоты, посмешищем вашего ничтожества, рвотным камнем вашей пресыщенности – созидателю ценностей?

Я веду речь не о народе. Не те, на ком лежит ярмо отростивших себе жир пустого бешенства, враги нам, а вы, вы, называющие себя друзьями художника.

Вы не созидатели общественности – вы, эстеты, друзья наши, любители красоты. Вы имеете наглость нас защищать, когда уставший партийный труженик не удосужится нас понимать и обращает на нас слова, полные хулы и гнева. Мы, художники, безгневно, безропотно примем хулы их, потому что они в простоте своей не ведают, что творят. Нам невыносимо тогда, когда вы, паразиты, до тошноты напившиеся нашей кровью, пятнаете слюной похвалы наши чистые ризы.

Верю, что в всесветлом, грядущем граде мы встретимся лицом к лицу и с работником, и с оратаем земляным, и с жнецом нивным. И не словом, не слюной пресыщенности, как с вами, увенчается наш союз, а делами строительства.

Тем, кто спит целомудренно в те дни, когда вы умираете от пресыщенности, мы скажем: «Ангел мирен и безмятежен, хранитель душ, да будет вам послан в день, когда проснутся малые сии!»

На вас, как бы вы себя ни называли, – на вас опрокинули мы слово наше строгое, слово ярости. Когда вы называли себя друзьями нашими, мы верили вам. Мы показали вам язвы наши. Но вы первые надругались над нами за то, что мы в скромности говорили с вами, закрывая от вас божественный дар, нам ниспосланный, – говорили как человек с человеком, а не как Бог с малосмысленной тварью.

Вы, будучи развратны, еще и чванитесь перед нами, говоря, что вы – начетчики благородства и морали. Да, – того благородства и той морали, которые с таким удобством покрывают ваш душевный смрад. Знаем вас и любовь вашу к искусству, и бескорыстное соболезнование мукам художника, ласку вашу, крокодиловы слезы ваши – слезы сладострастной жестокости вашей.

Знаем вас, именующие себя друзьями художника!

Ныне бросаем в лицо вам бисер нашего презрения: примите и топчите.

Были дни. Мы были с вами. Вы не увидели нас под личиной обыденного, которую мы всегда умело надеваем пред вами. Вы сказали: «Они так же ничтожны, как и мы».

Но когда вы ругали нас, или когда хвалили из пустоты небытия вашего, никогда не могли вы понять, что каждая новая ступень, каждое новое слово рождаются из груд прочитанных, разобранных, сожженных, и вновь воссозданных скрижалей познания, из моря восторгов и слез, вам неведомых. К вечным жемчужинам духа относились вы, как к новым сортам сигар, или как к новой тряпке благородной развратницы.

Как смеете вы хотя бы ценить нас! Ваш удел – с любопытством пресыщенных смотреть на то, чего вовек вам не создать. Идите себе в цирк: паяц сумеет кувыркаться лучше нас. Столько же оснований вам учиться у художника, сколько в цирке или в публичном доме. Ведь восторг тишины, вам неведомой, только средство еще на один лад подразнить вашу с жиру да с безделья нежную чувствительность. Знайте, что когда, сонно икая, вы хвалите художника, а тот любезно улыбается вам в ответ, он влагает в улыбку свою вечную анафему вам и детям вашим.

И все-таки в жалких потребностях ваших вы всем обязаны художнику. Если вы – эстет или эстетка и гутируете природу, вы гутируете только то, что пережито художником. В собственных переживаниях вы жуете старую эстетическую жвачку.

Но когда вы подумаете, что все поняли из того, о чем говорит вам художник, вы жестоко ошибетесь, потому что никогда не испытаете вы крестных мук, которые дают художнику право видеть то, что он видит.

Присосавшись к художнику, вы присваиваете и себе это право, но пользоваться им не умеете вы: ваша беспомощность обнаруживается всякий раз, когда слюна эстетической пресыщенности начинает сочиться из подлых уст ваших на его чистую порфиру.

Так хотите вы запятнать то, что не вами открыто. Но знайте, что нечистота ваша к вам возвратится, а порфира художника после слез восторга и творчества только чище заблестит от ваших гнусных надругательств. Таковы вы – бездарные друзья художника и оскорбители его священства.

Если вы в часы досуга брали на прокат душевную глубину у художника, ступени которой он года проходил, проливая от вас тайно пречистую свою кровь, если вы извне, как попугаи, повторяли ему принадлежащие, ему одному изнутри ведомые слова, и потом с ним начинали спорить, неужели не знали вы, что, пока говорили с ним как с ровней, он видел в вас только паразита, разбухшего на поле его зрения потому, что паразит насосался творческой крови?

Прочь с дороги!

Не диктуйте художнику того, что вы от него же узнали – прочь с дороги!

Если вы проводите свои дни в суетливых занятиях, будучи спицей в колесе распадающегося рыдвана и в минуту усталости станете вдыхать едва уловимый для вас аромат из букета *«звуков сладких и молитв»*, знайте, что только художник, которого вы так опозорили, золотит пустые, безрадостные дни вашего прозябания, ненужного и даже вредного для большинства угнетенных и сирых.

А с какой льстивой заботливостью глядите вы в лицо художнику, с какой жадностью составляете вы коллекцию из всех вольных и невольных прегрешений художника, чтоб потом злорадно шептать у него за спиной: «Он так же подл, как и мы, он так же ничтожен, как мы».

Неправда: вы все готовите ему падение, превращая и без того тернистый путь его в ад кромешный. Но в падении своем художник остается царем. И порфиры не совлечете с него: она на нем почиет, как заря на деревьях.

Художник – большой дуб, могучий. Не сразу его одолеешь.

Вы под дубовой кроной красоты не раз подбирали желуди творчества, устраивая под гостеприимною тенью искусства хлев разврата. Вы клыками своими рыли ямы крепкому дереву – скажите, часто ли видели вы, как валятся дубы?

А если с треском над вами рушится дуб, в страхе бежите вы прочь от него и только издали, когда минует опасность, самодовольно хрюкаете вы: «Он больше не упирается в солнце: он теперь, как мы, на земле»... Знайте же, что от желудей пойдет новая поросль. Она так весело закачается под солнцем. А ваше отродье так и останется отродьем свиным.

Вы говорите нам, что мы ругаем друг друга, что мы не ценим вечное в нас. Это неправда: если мы посылаем друг другу упреки, идущие прямо от сердца, эти упреки звучат для нас не тем, что способны прочитать в них ваши низкие сердца. В минуту решительную только художник художнику, что бы ни разделяло их, всегда сумеет подать братскую руку. Мы можем друг друга вовремя порицать, потому что сумеем мы друг другу вовремя поклониться.

А вы – вы, зависящие от нас во всем самом нужном, – сумеете ли вы в решительную минуту обмыть наши усталые от странствий ноги, чтоб утереть их власами вашими?

Прочь от нас, блудные вампиры, цепляющиеся за нас и в брани, и в похвале своей, – не к вам обращаемся мы со словом жизни, а к детям. Мы завещаем им нашу поруганную честь, наши слезы, наши восторги;

пред ними готовы мы предстать на страшный суд, потому что во имя их мы созидали.

Вы только мешаете нам; в лучшем случае, вы присасываетесь к нам своими душонками, силясь нас опустошить: так хочется вам исподтишка получить хоть каплю нашей творческой крови.

Мы, художники, посылаем вам наше неугасимое проклятие ныне и присно, и во веки веков. Аминь.

*1906*

## XVII. ВОЛЬНООТПУЩЕННИКИ

Совершилось: покрыли грязью новую литературу русскую. Совершилось: нивы ее печальны, грязны; и мы не видим ее вершин, не видим; но они есть: вершины есть. Вершины опять видны теперь: видны тем, кто душой переболел позор, которым покрыли русское молодое искусство позавчерашние его враги, его вчерашние рабы, его сегодняшние вольноотпущенники.

Совершилось!

Что было бы, если б горные вершины мы сравняли с низинами? На несколько футов приподнялся бы средний уровень. Что было бы, если восхождение на Эльбрус было бы незаметно? Став на вершине, мы все же низину увидали вокруг себя. Такова низина новейшей литературы русской: сидящие в болоте – как бы на вершине; стояние вверху – как бы в болоте. И даже наоборот: вершины определяют подчас по отрицательному рельефу: и болото эпигонов символизма оказывается высочайшим кряжем нового искусства.

Совершилось!

Если мы принимаем, скажем, Мережковского, Бальмонта, Иванова, Брюсова, Сологуба, Гиппиус, Ремизова и Блока, отчего бы нам не принять Рославлева, Я. Година, Вл. Ленского и всевозможных «башкиных»? Если звезда первой величины – Андреев, то, о, без сомнения – первой величины и Зайцев, и Дымов, и Каменский, и Арцыбашев. Если поэт А. Блок, то чем не поэты, например, Стражев и Новиков? В детстве я читывал Авлина. О, и Авлин, и Авлин поэт тоже!

Вот так идиллия! Всех читают, всеми довольны, обо всех спешно составляются «Календари писателей»; скоро Стражев и Годин, пожалуй, справят свой юбилей, а их друг-критик расскажет, из каких блюд состоял юбилейный обед «высокодаровитых». Надо всегда уважать критика, а то можно его и оскорбить.

Нынче талант окружен ореолом из рабов. Раб знает, что любезнейшего из друзей патрон отпускает на волю. А вольноотпущенник в наши дни – это первый претендент на литературный трон патрона. Об этом постарается и патрон, и его критика. Об этом позаботится сам вольноотпущенник. Потому что, как же иначе? Вольноотпущенник накупит себе рабов. У вольноотпущенника будут свои вольноотпущенники.

И так далее, и так далее.

Отсюда мораль: не отпускай на волю рабов – не правда ли? Нет, не правда: не имей рабов, не останавливайся в покоренной стране, оставайся воином вольным: все вперед, все вперед.

Все вперед.

А то произойдет с воинами всякого движения то, что произошло с некоторыми борцами за символизм, расположившимися лагерем в завоеванной области. Войны превратились в царей: их окружили рабы; но первый вольноотпущенник оказался и первым тираном, свергнувшим завоевателя.

Посмотрите на молодую русскую литературу: каждый месяц восходит в ней новая звезда; и в следующий месяц она закатывается. Легко восходит и легко ниспадает: это все потому, что в новейшей литературе русской уже нет почти воинов: есть вольноотпущенные рабы и вольноотпущенники вольноотпущенников.

Как вольноотпущеннику завоевать трон? О, пусть только пожимает он все грязные руки, к нему протянутые! Но вольноотпущенника не надо учить: он все знает сам. Как бывший раб, он хитер, ловок, мстителен; он догадлив и прикидчив; изучил все ужимки господина, накрал его одежды и драгоценности, выступает на литературной арене в маске аристократизма; вот он рассказывает о себе рабу-биографу (будущему вольноотпущеннику): «У меня есть только пара брюк. Я люблю свою жену, а пишу все о свободной любви. Рюмочку водки, г-н биограф... Н-да. Я ничему не учился. Меня выгнали из гимназии. Это *звучит гордо,* потому что жизнь – башня, на которую я всхожу... Еще рюмочку, г-н критик».

И так далее, и так далее.

И раб-критик (будущий вольноотпущенник) пишет: «У нашего высокоталантливого Z. есть пара брюк. Это *звучит гордо.* Это надо понимать метафорически».

И так далее, и так далее.

Таков вольноотпущенник лицом к критику и читателю. Первого он подкупает, второму он бросает пыль в глаза. Критик, сообразив, что с ним возможна афера, что его можно поднять и на признании его построить литературную школу, чтобы под флагом ее всплыть самому, – критик перебегает от патрона к вольноотпущеннику, свергает патрона, сажает на трон вчерашнего раба. Так восходит новая литературная звезда. Так выбирается критикой калиф на час из рабов: свободный сам завоюет себе калифство. Такова дутая стремительность новой литературы русской, новое ее рабство, жалкое ее унижение. Таков вольноотпущенник, обращенный лицом к читателю и критику.

Не таков он, обращенный лицом к патрону, пока этот патрон еще нужен ему. Из-под маски величия сладенькой улыбается он улыбкой патрону, ежеминутно убегая к нему за кулисы литературной арены пожать дражайшую руку: «Нижайшее вам, дражайший: вашими молитвами жив, вашими харчами сыт, обут, одет».

И так далее, и так далее.

Потом снова выбегает на арену кричать: «Я – я – я... Ничему не учился, ничего не знаю. Пара брюк. Звучит это гордо»...

И так далее, и так далее.

«Время Господне, благоприятное», – мог бы сказать любитель спорта. На авансцене литературы русской теперь всякий спорт. Литератор-спортсмен, поэт-клоун заслонили действительные высоты современного творчества. А там, на высотах, стоят по-прежнему воины движения, победоносно поднявшие знамя символизма. Фаланга бойцов прошла вперед и скрылась. А вот за ней потянулся обоз войска. Литературный обоз всякого движения изобилует гешефтмахерами. Горе воину, отставшему до обоза: здесь ждет его трон и венец царский. Но венец царский – это дурацкий колпак, которым увенчает вольноотпущенник вчерашнего воина, сегодняшнего патрона литературного обоза.

Впереди идут львы движения, нападающие на врагов; сзади проходят жадные шакалы и гиены, терзающие трупы павших воинов.

Еще вчера небольшая фаланга символистов, сгруппированных вокруг незабываемого «Мира Искусства», а потом вокруг «Нового Пути», победоносно прошла сквозь строй литературных врагов, встретивших ее улюлюканьем и тучей язвительных стрел. Посмотрите теперь: где твердыни вчерашних врагов? Их просто нет. Фаланга прошла вперед. Она жива и теперь: из ее рядов выйдут и новые борцы. Но за ней потянул *обоз,* кричавший в уши павшим, теперь безвредным, врагам о том, что «красота – красива», «искусство – свободно». И если этот *обоз* принимает читатель, еще не вполне осведомленный в ходе развития нового искусства, за новаторов, мы должны ему напомнить, что это все не львы движения, а трусливые гиены, упражняющие свою храбрость над трупами. Вчера эти гиены были врагами движения, немного позднее они стали его рабами: жалко прятались в кустах, когда тут проходили львы; теперь они празднуют не ими совершенную победу, эти вольноотпущенные рабы, скаля зубы уходящим от них вдаль воинам движения. Они храбры: они отрицают и вчерашних врагов модернизма, готовы отрицать и тех, у кого они же накрали свои лозунги. Но отрицают они исподтишка. При встрече с воином, *обернувшимся назад,* они быстро прячутся в кусты.

Воистину – это на волю отпущенные рабы тех слабовольных воинов, которые соблазнились лестью покоренных.

Но воинам чужда похвала, как чуждо им непризнание. Воин обнажает свой меч за любезную ему идею, не ожидая ни брани, ни похвалы за свой подвиг. Воин неутомим. Он всегда на страже: у него звездное небо в груди и меч, обнаженный за звездное небо.

Мы, символисты, не знаем литературных паяцев, блудливых кошек и гиен, поедающих трупы павших врагов. Если они говорят, что и они – символисты, они лгут; мы прогнали от себя эту толпу праздных паяцев. Собравшись на почтительном расстоянии от нас, они оглашают воем ниву литературы русской, предавая заветы, наворованные у нас.

Пусть их принимают за нас. Пусть совершают они свою литературную карьеру от имени движения, нам любезного: будет час, когда очнутся они между молотом и наковальней. Наковальней окажется для них широкий круг читателей, слегка заинтересованный современным искусством, который они водят за нос. Молотом окажемся для них мы, воины, которым недорога карьера, не нужна слава, не страшно порицание; молотом окажемся мы, ветераны символизма; мы защищаем свое знамя нашим мечом как от внешних врагов, так и от врагов внутренних.

Если не испугались мы некогда врагов, конечно, не испугаемся оравы *обозников,* закравшихся в наши ряды. Многие ли из *обозников* держали в руках меч завоевателей?

*1908*

## XVIII. ЛЮДИ С «ЛЕВЫМ УСТРЕМЛЕНИЕМ»

Политическое пробуждение страны вызывает наружу скрытые силы творческой энергии. Артезианские воды, вырываясь из-под земли, бьют фонтаном. Но не следует забывать, что первое время они бьют грязью. Эта грязь – земная косность, которая была и останется косностью. Не попади она в струю артезианских вод, она никогда не взлетела бы.

А вот удобный момент, и она возносится вверх. Мы знаем: вода очистится, грязь ниспадет, но в бурный момент всеобщего пробуждения самосознания в России, вместе с чистой струей организованных партийных выступлений, вместе с возможностью сказаться тем, кто потаенно вынашивал боль и унижение, взлетают вверх струи *артезианской грязи.*

В настоящее время и в области социальных отношений, и в области искусства особенно развилась эта грязь, и я поэтому считаю необходимым высказаться об особом сорте людей, засоряющих чистые струи освободительного движения (все равно, в чем бы оно ни сказалось: в политике, в искусстве и т. д.). В противоположность партийным и беспартийным левым, занимающим определенную позицию, я могу характеризовать эту категорию людей, как людей с «левым устремлением» вообще.

Что такое человек с «левым устремлением» в обыкновенное время?

Попробуйте составить программу из бестолковых обрывков его мыслей о политике, философии, науке, искусстве: перед вами, в лучшем случае, окажется октябрист; эстетические вкусы его неопределенны и шатки: дай Бог ему хоть бочком подойти к Чехову; философии у него не отыщете: в науке читал о Дарвине по Ромэнсу, – и слава Богу.

И вот, от природы косный, он попадает в артезианскую струю бьющих вод. Он испуган. Потом присмотрится: «Дело, батюшка мой, совсем не страшное: когда-то там правнуки доживут до обобществления орудий производства».

И вот, он спокойно взлетает в артезианской струе. И, как прежде он косно лежал под землей, так и теперь он косно летит вверх и влево.

В нем не на шутку развивается левый пафос. Не удивительно, если он социал-демократ.

Но вот фракционная борьба, меньшевики: – Э, да тут все разговоры о прибавочной ценности! Нет, *«коль рубить, так уж с плеча»*. Он, конечно, большевик.

Вот он бегает по своим знакомым и, потрясая пальцем, не на шутку пугает их своей крайностью. «Наш-то Иван Иванович, – кто думал, что он такой опасный человек? Шумит, братец, шумит».

Но далее...

Иван Иванович понял «шик» своего шумного поведения в гостиных; он развивает быстро столь мощное «левое устремление», что его уж нельзя остановить.

И он летит к левому горизонту, обгоняя на ходу и Штирнера, и Бакунина. «Бакунин, – что Бакунин! Чулков – вот в чем сила!»

Так Иван Иванович становится мистическим анархистом. Так благополучно прибыл он к пределу возможной левости. Но «устремление» его ничем не питается, и бедный Иван Иванович все еще испытывает левый голод; все кажется ему компромиссом, и вот он проваливается за горизонтом.

Он пересек все оттенки политической группировки, весь спектр красок – от фиолетового до красного: дальше не от чего краснеть. И Иван Иванович чернеет. Он теперь инфракрасный*.

Он вступил на путь борьбы с реакционными силами у себя в кабинете (ну, скажем, воевал с мухами). Там же боролся он и с буржуазией вообще. Там же ниспровергал он государство во имя человечества. Там же понял он реакционную силу человечества и восстал на человека.

---

* Левее красных лучей в спектре начинаются инфракрасные лучи (тепловые), невидимые глазом.

Там, наконец, он боролся с миром, восклицая, что мир во зле лежит.

Его программа-минимум – последнее кощунство. (Не менее, о, не менее!)

Встречает его на улице кадет: «Отчего вы не принимаете участия в выборной агитации?» – «Бойкотирую Думу».

Потом его встречает крайний левый: «Отчего не заходите?» – «Отрицаю всякую организацию, всякий партийный гнет: признаю только хаос».

Потом встречает его анархист: «Вы бы, *того...»* И получает гордый ответ: «Вы еще говорите *«да»* человечеству, а я – «нет». *Из «нет» непримиримого слепительное «да».*

Сидит дома. Изучает *«333* объятья» (реализация последнего кощунства). Презрительно посмеивается из окна: а под окнами еврейский погром. Но вступиться, поддержать тактику человечества – пойти на путь компромисса: он слишком для этого лев и сознателен. Все эти социалисты и анархисты бессознательно левы, а он лев сознательно.

Он слишком лев для мира вообще, слишком красен – *инфракрасен.* «Он черен», – сказали бы эти *«умеренные большевики».*

Наконец, вы встречаете его теократом: «Слепительное *«да»* родилось из моего непримиримого «нет». Я пережил конец мира, умер и воскрес, живу на новой земле, под новым небом». Вы ждете, что от лица его исходит райское сияние. О, нет: он сияет для себя самого. Его вы увидите за чаем в бренном образе мира сего.

Тщетно вы будете его искать на левом горизонте.

*«Левое устремление»* прокатило его мимо нас и провалило за горизонт.

Если он и взойдет теперь, то только справа. Он опишет, как солнце, круг.

И в период политического затишья вы встретитесь с Иваном Ивановичем, восхваляющим Плеве, как великого инквизитора, и читающим лекции о «Кладезе истины», о папе и т. д.

Иван Иванович, сделайте милость, будьте поправее, не устремляйтесь за горизонт, вступите в компромисс и хотя бы социализм не ругайте!

Воюйте с миром у себя в кабинете (ломайте стулья, или – ну, хоть обнимайтесь с кем угодно), но оставьте в покое общественность! Она далеко не так лева, как вы. Где ей, бедной, поспевать за вами?

Если в политике перед нами примеры слишком бурного *«левого устремления»,* то и в современном искусстве этих примеров достаточно.

Был Иван Иванович, литератор ничего себе – скромный; писал, ну скажем, недурные стишки. Без него люди боролись за индивидуализм, открывали Ницше, Ибсена, Бодлэра, Мэтерлинка, Верхарна, когда имена эти были вовсе чужды обывателю.

В то время, когда бранили борцов за свободу искусства, Иван Иванович, зевая, читал брань.

Каким откровением для старших символистов казалась возможность преодоления Ницше (они, ведь, читали всего Ницше, и в подлиннике, – и не раз). Книга Мережковского о Толстом и Достоевском казалась откровением в одиноких кружках, в которых шла напряженная работа мысли. Слова о мистерии, тайне, соборном творчестве были лишь символами устремлений к далеко забрезжившему свету универсального символизма.

Казалось, что только потому и можно обо всем этом говорить вслух, что все равно кругом не услышат (ибо слова были лишь знаками, которыми обменивались люди, прошедшие тернистые пути одиноких исканий и потом, потом изумленно узнавшие себя в других, столь же одиноких встречных).

И вот, не прошло шести лет, как все изменилось. Люди, увидевшие возможность нового соборного творчества ценностей, забрезживших в глубине их индивидуальных исканий, преодолевшие в себе индивидуализм, преодолевшие его изнутри, как им казалось, люди эти заговорили вслух, слишком громко о своих грезах. Раздались слова о новой религии, раздались возгласы, полные веры. Но слова эти, если и писались, писались собственной кровью и кровью великих индивидуалистов. Казалось, что Ницше потому-то и умер, чтобы едва не погибший в отчаянии Мережковский мог, наконец, заговорить о полете над пропастью духа.

Но люди новой соборности сделали одну тактическую ошибку: они быстро навели понтонные мосты между собой и Иваном Ивановичем, человеком *«бурных стремлений»*, никогда не пережившим ни одного миросозерцания до конца.

Быстро вскарабкался Иван Иванович по этим понтонным сооружениям.

Попутно он интересовался индивидуализмом: прочел что-то о Ницше, Уайльде, Ибсене. (Остановиться здесь некогда – надо спешить на крайний левый фланг, а то как же там без меня!).

Вот уж он кричит, устроив себе подножие из восьми томов Соловьева и семи томов Мережковского: «Я всех левее!».

«Гёте – но кто читает Гёте всерьез теперь, когда?.. Ницше – но его преодолел Мережковский»...

«Мережковский, – но его превзошел Чулков!» И Иван Иванович, из чулковской кухни отведав Ницше, Соловьева, Мережковского, уж метит прямо в сверх-чулкиста.

Ему говорят: «Но позвольте: а «Земля» Брюсова?» – «Фи, – восклицает он, – там механическое мировоззрение, я же мистик-оргиастэротист-сверх-энергетист! Помилуйте... Наши дни: мы живем в чуде, все мы чудим... Мы, мы, мы... Мы не можем писать в пределах отживших форм творчества... Мы, вообще, не можем писать... Ну, там приходится заимствовать у этих Брюсовых, Мережковских, Соловьевых, но разве в этом наше делание?».

Была эпоха, когда некоторые течения в искусстве честно пренебрегали культом слова во имя тенденции. Потом явилась честная работа над словом. И тогда-то Иван Иванович, взывая к невыразимому с *инфракрасными* словами, т. е. вовсе без слов, стал *нечестно* лягать работников слова, призывая к сверх-индивидуализму, к сверхдейству.

И Иван Иванович стал писать: «Индивидуализм» плоть претворил в слово, а мы слово – в новую плоть. И к словесному творчеству присоединил жалкие рассуждения «о слово-плотской» словесности.

Теперь Иван Иванович за горизонтом радикального искусства строит из слов *«град новый»*.

Что делать: Иван Иванович человек с «левым устремлением».

Иван Иванович знал о Дарвине, по Ромэнсу. Потом он узнал, что энергетизм уничтожает материю. Потом он стал сверх-энергетистом. Теперь он ругает науку, всех этих Кантов, Геккелей; увлекается теософией, оккультизмом и, кажется, собирается новейшими способами, рекомендуемыми магией, разводить у себя в имении русалок.

О, если бы вы, Иван Иванович, познакомились хотя бы с механическим миросозерцанием, прочли бы химию для студентов первого курса! О, если бы вы разучили основательно хотя бы только эрфуртскую программу!

О, если бы вы поправели в искусстве, ну, хотя бы до декадентства!

Так мчит «левое устремление» Ивана Ивановича за пределы всяческого радикализма, проваливает за горизонт осязаемости.

И неуловимый Иван Иванович превращается в тень.

Попробуйте уличить его двадцатиярусное настроение в шаткости, и он пристроит к нему двадцать первый ярус. И так без конца.

Там за горизонтом *инфракрасные* эстеты в союзе с *инфракрасными* общественниками, занимаясь постройкой новых небес, планет, тел и душ, попутно синтезируют Бакунина с Соловьевым, варят суп из Канта и Чулкова. И пребывали бы за чертой досягаемости смирно в своем «общественном эротизме» (синтез анархизма, психопатологии, науки и символизма). Но они бросают камни из-за горизонта в сей бренный мир.

Но беда в том, что судьба их исчезать за горизонтом – только средство, чтобы появиться справа.

И они восходят справа. С кольями в руках опрокидываются на культурные ценности.

Под видом того, что они борются с устарелым индивидуализмом, они пятнают Гёте, Пушкина, Байрона, как пятнают Маркса. Они варят свою оргиастическую похлебку на развалинах Парфенона.

Иван Иванович, скорее проходите мимо!

Во сколько раз ближе нам Белинский, Писарев, Михайловский, чем современные господа, сварившие дурную похлебку из собственной чепухи, приправленной Соловьевым, Брюсовым, Мережковским, Ницше, Штирнером и Бакуниным.

Нет, довольно с нас левых устремлений. Потише, потише! Лучше социализм, лучше даже кадетство, чем мистический анархизм. Лучше индивидуализм, чем соборный эротизм. Лучше эмпириокритицизм, чем оккультическое разведение нимф.

Лучше с компромиссом в меру реализовать ту или иную ценность, чем без всякого компромисса проваливаться за горизонт и выскакивать справа.

Мы давно уже поняли, что «левое устремление», так, вообще, ведет к чаепитию, что оно, в лучшем случае, – шарлатанство, а в худшем случае – провокация.

Довольно «левых устремлений». Мы вас не знаем, Иван Иванович!

*1907*

## XIX. ШТЕМПЕЛЕВАННАЯ КАЛОША

В Петербурге стеклянные тротуары. Под ногой – яма. А ноги уверенно летают по твердому стеклу. Но стекло прозрачно. И кажется, что петербургский мистик ходит по воздуху. Мы удивляемся, восклицая: «Вот так штука!»

В Петербурге скользкие тротуары. Легко поскользнуться, легко упасть. Нам страшно за воздушных летунов. Вот поскользнулся, значит, сейчас полетит в безмерную пропасть: в воздухе замелькают ноги, воздух засвищет ему в грудь, воздух задушит сорвавшегося, черная пасть сомкнется над оборванным. Не тут-то было: воздушный путешественник повиснет в воздухе с развеянными фалдами, с поднятыми к небу калошами: точно невидимая рука удержит его, и не его только, но и котелок неудачника застынет где-нибудь рядом с ним. Вот тут мы и начинаем вполне ценить выдумку петербургских модернистов; протянуть над бездной стеклянный тротуар. Оно и безопасно, и не видно со стороны. И не сорвешься, и получишь славу воздушного путешественника.

И упавший на стекло петербургский модернист, проделав на скользком подножии несколько уморительных движений, гордо выпрямляется и кричит испугавшимся: «Вы что? Я – ничего. Это я вас хотел потешить пляской в воздухе». И надев котелок, он продолжает попирать бездну калошами.

В Петербурге привыкли модернисты ходить над бездной. Бездна – необходимое условие комфорта для петербургского литератора. Там ходят влюбляться над бездной, сидят в гостях над бездной, устраивают свою карьеру на бездне, ставят над бездной самовар.

Ах, эта милая бездна! Она пугает только москвичей да провинциалов, привыкших относиться с серьезностью к провалам духа. Здесь борются, ищут путей. А вот Петербург ничего не ищет – все нашел: построил над бездной удобные, прочные стеклянные (немного скользкие, впрочем), тротуары. *«Борьба в безднах духа – фи, это провинциализм!»* – скажет вам и чиновник-карьерист, читавший мистического анархиста, и сам мистический анархист. *«Суть в последнем кощунстве»,* – согласятся оба. И мистический анархист пойдет с тросточкой по стеклянным плитам Невского проспекта, угрожая покорной бездне штемпелеванной, резиновой калошей, а чиновник на том же основании отправится в департамент обсуждать пункт 33-й для губернии, где уже все перевешаны. Оба встретятся в уютной гостиной и будут дружески перекидываться словами о *«последнем кощунстве».*

Ах, эта милая бездна петербургских модернистов! Она – предмет комфорта, она – уют, она – реклама, она – костер, на котором сгорают; она – *факел,* сжигающий вселенную, *«Факелы»* на обложке претенциозной книги. Не бездна – а *благодетельница, «Благодетельница наша,* – поют петербургские модернисты, – ты погубила Ницше, Гоголя, Достоевского, Уайльда, Бодлэра: нас ты не погубишь!»

Картина, достойная умиления!

Вольно бороться со Зверем чудакам, влагающим смысл в слова, когда слова – только музыка. Когда Москва обливалась кровью в декабре и красное зарево пожара сияло над городом, – у Палкина красные неаполитанцы брянчали кэк-уок. Это был не просто кэк-уок: это был кэк-уок над *бездной*!

Вольно бороться со Зверем, когда петербургская дама-декадентка превратила Зверя в завитую, розовую болонку; дама поит кофе свою болонку, сажает ее на подушку, летая по Невскому в ландо, кивая и чиновнику, и мистику-анархисту, любуясь кощунством обоих: оба – благовоспитанные молодые люди – грозят бездне штемпелеванной калошей, пробегая по Невскому. И вот что удивительно: они грозят калошей, а хорошего, стеклянного тона не нарушат: будут говорить за стаканом вина о том, что повисли над пропастью, что дальше – полет или провал; но это никого не смутит. Всякий смышленый, благовоспитанный человек прекрасно знает, что слово *«бездна»* – жаргон в стиле модерн. И бездны нет никакой под резиновой калошей петербургского модерниста: есть скользкая панель, а под ней – болото. Но об этом –

ни гу-гу! Проговориться, значит быть неблаговоспитанным. Все равно никто никуда не полетит: и полет, и провал для упавшего на стекле петербургского мистика – несколько уморительных поз, нечто вроде знаменитого колена Комаринской, именуемого «ползунком». Но выдать эту всеми сознаваемую истину, значит – нарушить правила хорошего тона, что, конечно, страшнее всякой «бездны». Да и кроме того: «бездонный» жаргон превращает в героя Ивана Александровича: в Петербурге все пляшут, все откалывают *«ползунка»* над бездной – значит все герои. Об этом свидетельствует их круговая порука друг за друга. Так приятно проводить жизнь в чине *«его высокопревосходительства»* с уверенностью, что все равно в бой не пойдешь.

А вот поедет какой-нибудь из Иванов Александровичей в провинцию читать рефераты и рассказывать о своих полетах по воздуху над бездной, право даже приятно так станет, в жар и в холод бросит. Они ему: «Ах, ах, ах!». Он им: «Я... я... я...!»

Беда озорнику, учившемуся настоящим полетам у воздухоплавателей, или верившему в действительность полета там, где Иван Александрович показывал ему фокус-покус, – беда озорнику, если озорник на *«фу-ты, ну-ты»* петербургского модерниста перед толпой зевак крикнет: «Жалкий шут!». Иван Александрович не на шутку обидится: он состроит ангелоподобную мину и станет кротко успокаивать *«погибшего»* брата, а толпа зевак прольет слезы о том, что Иван Александрович оскорблен невинно.

Потом в Петербурге Иван Александрович расплачется перед толпой Иванов Александровичей, и все Иваны Александровичи скажут озорнику: «Хулиган, нахал!» Потом Иваны Александровичи запишут об Иване Александровиче: «Говорят, что наш маститый И. А. X. обрил себе бороду». На что благодарный И. А. X. ответит печатно: «Говорят, что у маститого (имя рек) вскочил прыщ на самой переносице».

А мы читаем, читаем и вздыхаем: «Какие герои! Над бездной ходят, резиновой калошей ей грозят, все о них говорят, о их носах и бородах говорят, о прыщах их пишут в газетах – вот так герои!»

Восхищаются тому, что символ последнего дерзновения – золотой *«булочный»* крендель, как о том возвестили. Но автор золотого кренделя скромен и честен. Мистический анархизм создал еще нечто более смелое: резиновую, штемпелеванную калошу. Калоша, насмешливо выставленная в магазине резиновых изделий вместе с резиновой детской игрушкой (Пьерро) – вот знамя мистических анархистов, когда дефилирует их демонстрация по направлению к ресторану *«Вена»*.

Жену, облеченную в Солнце (символ борьбы с ужасом), мистики богоспасаемой столицы превратили в калошу. И окружили калошу воззрениями действительно замечательных мыслителей. Эти мыслители разработали мистику теоретически: они знали всю трудность реализации ее. И вот, пока мы уединенно сжигаем свой мозг, свою жизнь над воплощением глубины в действительность, петербургские мистики собрали базарное сборище. Сбежались шуты. Шут говорил шуту: «Братец, что есть последнее кощунство, что есть христианство, что есть мистика, что есть Жена, облеченная в Солнце?» Храбрый шут не задумался; бренча бубенцом, он важно заметил: «Последнее кощунство есть реклама; христианство есть особого рода флирт; мистика, это – умение триста тридцати трех объятий; Жена, облеченная в Солнце, есть калоша!» Все остались довольны и внесли калошу в храм. Неудивительно, что скоро *«всякий чертик запросится»* в оскверненное святилище. Как быть тут наследникам Соловьева, Ибсена, Ницше, Мережковского?

Остается уйти из храма, не поддаваясь провокации, или ради спасения святынь начать контрпровокационную агитацию. И на униженное приставанье Ивана Александровича: «Я тоже мистик, я с вами» – ответить: «Берите себе заимствованные слова, которые вы осквернили. Мы еще пять лет тому назад говорили о музыке, о мистерии, об Апокалипсисе. Для нас это были сложнейшие вопросы, требующие жизни для решения. Вы стащили у наших учителей и у нас эти слова, вы создали из них рекламу. Берите слова! Мы-то уж больше не будем наивны: жизни, отданной Тайне, вы у нас все равно не возьмете. Берите же у нас слова, но не дивитесь, что на слова эти, *вами произнесенные*, мы вам ответим веселым смехом. Мы уйдем в свои просторы, где вы – провокаторы духа – не увидите нас. Оставьте нас, Иван Александрович, лучше потолкуйте с Павлом Ивановичем, скупщиком мертвых душ: это и проще, и выгоднее для вас!»

*1908*

## XX. SANCTUS AMOR

– Разве так бывает... Это красивый японский рисунок, а не городская весенняя ночь, – восклицает героиня одного из рассказов «Sanctus amor».

«Разве так бывает? – восклицаешь, прочтя книжечку Нины Петровской. – Это японский рисунок, а не святая любовь». Не будь здесь сознательного упрощения в стиле японцев, мы восклицали бы: «Amor, inutilis amor!» Посмотрите, как разлагается движение фабулы на механику обыденности и механику любовного священнодействия. Герои и героини рассказов ходят, как манекены, опьяненные любовью. Но и любовь их манекенная. Все герои рассказов носят одно лицо; и героини тоже. Личность их испаряется. Внешняя жизнь у Нины Петровской – машина: в ней томится душа любви. Но душа любви – машина в машине.

Вот как проводят время герои Нины Петровской. «Я сижу на балконе, курю и думаю» (Она придет). «Выхожу на дорогу... Отхожу в сторону... Сажусь под березой...» (Она придет). «Сегодня я не мог обедать. Котлеты так и стыли до вечера» (Она придет). «Уложены вещи, уплачены счета...» «Хожу и жду ее». «В руках длинный листочек – меню. Все так просто». Все так просто, ненужно просто. «Смотрю на нее. Маленькая. Закуталась в белый платок. Лицо спокойное. Так разговаривают жены на пятый год брачной жизни». Так живут куклы или буддийские мудрецы, так жили дикари, так будет жить в этом старом мире состарившееся человечество.

Вот как любят герои и героини Нины Петровской. «Это случается часто. Ждут одну, а приходит другая»... «Слушай, – говорю я просто, – это ошибка. Ты не та, – вот и все»... «Кто ты? Я видел тебя два раза и не знаю, была ты или приснилась»... «Не надо спрашивать. Нужно покорно приближаться к любви. Мы так мало любим. Встречаемся и уходим, может быть навсегда»... «Ты отдалась бы мне радостно? Да. Ты ждала меня? Да. Ты моя? Да»... «Две постели сдвинуты рядом. Так было десять лет, так будет всегда. Сидим мы близко, раздетые, в белых рубашках... – «Я кук-ла», – говорю я жене»... «Тень падает ей на глаза. Какие они? Черные, синие, серые – не знаю. Вообще я ничего не знаю о ней»... «Все обошлось так просто»... «Почему ты сегодня со мной?»... «Ложимся близко... Потом все было просто».

Ходят так просто в простом мире, говорят – нет, да. Потом целуются. Постели сдвинуты рядом, ложатся близко. Потом все бывает просто. Так было, так будет всегда. «Кук-лы», – раздается насмешливый голос. Такие куклы изображаются на картинках модных журналов. Там тоже стилизация человечества. Весь вопрос в том, откуда глядит автор на мир, когда мир и любовь разлагаются для него на ряд простых, кукольных движений.

Вот философия героев Нины Петровской. «Мы ничего не знаем о любви»... «Они появляются осенью – эти... сладкие цветы. Их запах – ...один из звуков похоронного напева, который поют вечерние колокола, бледно-золотые закаты и неведомо о чем загрустившие души»... «Мы ничего не знаем о себе. Ничего!»... «Нужна ласка, не твоя ко мне, не моя к тебе. Не знаю чья»... «Нет ни тебя, ни меня. Нет воли ни твоей, ни моей»... «Была ты или приснилась?»... «Она придет! Она придет... Придет!.. После смерти». Так вот откуда кажется мир простым автору «Sanctus amor»! Это – простота постижения сквозь призму какого-нибудь Лао-Дзы, китайского мудреца, простота непостижимого Тао, а не простота картинок жизни из модного журнала. Смотрите – какая изысканность в пейзаже: «Озеро одевалось в голубые и желтые шелка». Или: «Крикливые звуки, как рои звонких мух, ударяются в стены и гладкие стекла блестящих зеркал». «На открытом окне широкая ветка яблони, вся сквозная... Приплыла луна, огромная, бледная, жадная, зацепилась за ветки и смотрит». Это – весенняя ночь, когда открывается великое *«Тао»*. «Забыться... не помнить, не думать, не знать ничего»...

Постели. Куклы. Котлеты. Спят. Бродят. Ложатся. Но спят, бродят, ложатся на фоне зари. Нет, это не пошлость: это – мудрость простоты. Зачем же так редко приподымет покров Нина Петровская? Слишком она загромождает заревой и глубокий фон своих рассказов котлетами, куклами и постелями. Еще немного, и зари не будет видно: останется тогда никому не нужная картинка из модного журнала. Взять бы да вывернуть рассказы наизнанку зарей к читателям; тогда выиграло бы несомненное дарование автора; а теперь оно словно нарочно под вуалью неинтересных синематографических подробностей жизни, так что не сразу уловишь немногие перлы. Из Нины Петровской могло бы выработаться действительное дарование, если бы она не относилась так пассивно к собственным своим художественным переживаниям. А для этого ей нужна вера в *желтые шелка* зари. Но она точно отмахивается от своих зорь: «Нас много, нас гораздо больше, чем живых, но мы – призраки, мы тени самих себя, жалкие обломки собственного прошлого».

Вот это-то недоверие в пафос жизни (необходимое условие художественного творчества) заволакивает подчас ее творчество уже не стилизованными, как в японском пейзаже, образами, а куклами, только куклами. Оттого-то японский пейзаж ее творчества сбивается часто на картинку из журнала дамских мод.

*1908*

## XXI. СИНЕМАТОГРАФ

*Синематограф* – сколько целомудренной грусти, надежды, сколько воспоминаний при этом слове! Синематограф – чистое, невинное развлечение на сон грядущий после трудового дня! Синематограф – уют, трогательное поучение! Синематограф –предвестие.

Он возвращает нам простые истины, захватанные грязными руками; возвращает человеческое милосердие, незлобивость без всякой теоретики – просто, улыбчиво.

Синематограф – клуб: здесь соединяются для того, чтобы вывести нравоучение, попутешествовать в Америку, познакомиться с производством табаку на Филиппинских островах, посмеяться над глупостью полицейского, повздыхать над продающей себя модисткой, собираются, чтобы встретить знакомых, – все, все: аристократы и демократы, солдаты, студенты, рабочие, курсистки, поэты и проститутки. Он – точка единения людей, разочарованных в возможности литературного, любовного единения. Приходят усталые, одинокие – и вдруг соединяются в созерцании жизни, видят, как она многообразна, прекрасна, и уходят, обменявшись друг с другом взглядом случайной, а потому и более всего ценной, солидарности: эта солидарность не вытекает из чего-либо предвзятого, а из сущности человеческой натуры. Быть может, одинокие, разочарованные люди только потому и верят в свет, вопреки всему, что они ходят в синематограф. Синематограф возвращает им любовь к жизни. Да, это – несомненно, и кто мне докажет обратное?

Приходит человек, которого обманули люди, предавали и топили друзья, – и вдруг видит, как собака спасает малютку; приходит и задумывается: если зверю не отказано в том, в чем отказано большим, так называемым культурным людям, то несомненно: такой отказ – только частное исключение. И вот в человеке совершается мистерия очищения, просветления. Она происходит не под аккомпанемент выкриков о «дерзающей красоте», нет, – под звуки разбитого рояля, над которым согнулся какой-нибудь неудачник-тапер или таперша с подвязанной щекой (чаще всего – старая дева), происходит в душе мистерия жизни.

Многие посещают синематограф только тогда, когда душа у них в синяках. Напрасно: приходили бы почаще – синяков бы не было. Но хорошо, что приходят, только пусть они учатся у синематографа жизни (которую растеряли в ложных поисках ее), пусть учатся невинно, как дети, а, главное, без надрыва: ох, уж и беда с этими надрывниками да надрывницами! (Не с жиру ли бесятся?) Нет: тот, кого спасает синематограф, уж конечно не позволит себе такого буржуазного времяпрепровождения, как надрыв. Надрывникам нужен синематограф исключительно для того, чтобы полюбоваться собой в рамке пошлости: и тут они попадают впросак, потому что какая же пошлость в *синематографе?* Надрывники – пошлая рамка прекрасной живой фотографии, и потому-то нужно их безжалостно экспроприировать из комнаты, в которой совершается действо.

Синематограф, сохраняя человеку его индивидуальность, приобщает его к общему действу в гораздо большой мере, чем все теоретические постройки к соборному индивидуализму. Синематограф – демократический театр будущего, балаган в благородном и высоком смысле этого слова, Все, что угодно, только не Балаган*«чик»*. Уж, пожалуйста, без *«чик»;* все эти *«чики»* – ехидная и, признаться сказать, гадкая штука. Уменьшительные слова выражают нежность, будто достаточно к любому слову приставить маниловское *«чик»* – и любое слово ласково так заглянет в душу: *«балаганчики»* мистерию превращают в синематограф; синематограф возвращает нам здоровую жизнь, без мистического *«чиканья»*, правда, – но с мистическим трепетом.

Синематограф с быстротой молнии обвезет вас вокруг земного шара – только глупо, если вы сосредоточитесь во время кругосветного путешествия на пятнах, дрожании, треске фонаря; это все *устранимые* зрительные и иные технические дефекты, между тем как мистическое *«чиканье»* наносит непоправимый дефект душе.

Последнее слово новейшей русской драмы, это – внесение пресловутого *«чика»* в наиболее священную область – в трагедию и мистерию. Слава Богу, такой драмы вы не встретите в синематографическом действе, которое не лезет туда, где все – святыня. И оттого-то из *драмочки* не выйдешь к святыне, а синематограф возрождает в душе уверенность в том, что мистерия остается неоскверненной: осквернятся кощуны. Но вернемся к синематографу.

Здесь все начинается с кукольной жизни – и далее: переходит к жизни человеческой, к ее смыслу, целям – и далее: excelsior! В литературе часто обратно: от человека к сверхчеловеку и далее – к марионетке; от мистерии, храма – к кукольному действу под огромным, как купол храма, дурацким колпаком. Если бы такое кощунство происходило от потери веры в жизнь, оно вело бы к гибели: но отчего же никто не гибнет? Отчего кощунственное дерзновение осеняет грудь смышленых людей, спокойно делающих свою литературную и прочую карьеру? Многие из них совершают триумфальное шествие по жизни – может быть, в колеснице, везомые на костер? О, нет: просто в удобных тележках в виде корзиной развернутого журнала, везомые теми бездарными критиками, которых у них хватает смелости превозносить. Но выбирали бы они уж добрую колесницу, добрых коней (орловских рысаков, что ли), не детские тележечки (мистический анархизм, например), запряженные пегашками, – ей-ей смешно! Впрочем, пегашка, может быть, и не пегашка, а сивка-бурка-каурка? А вдруг не каурка?

Но вернемся к синематографу.

Синематограф освобождает нас от грязненького привкуса марионеточной мистерии; жизнь предстоит нам очищенной. В мистериях все не люди, а странные *«Мужи»*, *«Девы Радужные»*, *«Облеченные»* и т. д. Но часто они не выдерживают своей роли, да в середине мистерии так тупо, тупо улыбнутся: *«гы-ы, гы-ы»*. Наивные добряки поднимают персты и гаркают, как по команде: *«Дерзнул, еще дерзнул! Дерзнет и еще»*, словно дело идет о чиханье, невежестве, трын-травизме. И получается одно большое: «Ай-люли!»

Вернемся к синематографу.

В синематографе извращенное косоглазие остается у нас за плечами. Верим в мистерию только потому, что нет здесь покушений на все с негодными средствами. Там – наплевать! Здесь – целомудренное дыхание жизни сквозь скудную, скудную обстановку (разбитое пианино, старая дева, меланхолический вальс и собачка, спасающая ребенка). И в душе снова радость: «Еще не все оплевано!» И люди отдыхают, смеются и расходятся по домам.

Как-то я встретил в синематографе барышню с детскими милыми глазами – посетительницу концертов Олениной-д'Альгейм, лекций Бальмонта, Брюсова... Только что перед тем я видал ее у себя на лекции, и мне было приятно во время чтения замечать открытые, честные глаза. Но во сколько раз мне приятнее было встретить мою незнакомку в синематографе! Мы переглянулись, как знакомые, и я мысленно ей говорил: «Милый ребенок, хорошо, что ты всем интересуешься. Милый ребенок, только подальше от всяких *мистерий;* поменьше мистерии, побольше синематографа!»

Вернемся к синематографу.

Я случайно открыл синематограф, уйдя с обеда французских писателей в Париже, несших пошлейшую ахинею слов. Писатели, каждый в отдельности, вероятно, были в тысячу раз умнее того, что они говорили, собравшись в литературное стадо. Я хотел смыть налипшие в мозгу слова и зашел в кафе-концерт. Оголенные дамы на сцене и оголенные дамы в фойе. Хотя это было уже гораздо лучше разговоров о литературе, но тут был надрыв, а... зачем надрыв? И пошел я бесцельно шататься по залитым светом бульварам. Непроизвольно попав в синематограф, – я ушел из него, как из храма, с молитвой в сердце: там изобразился крестный ход, а бледная француженка прекрасным драматическим сопрано молитвенно пела из темного угла: «Ave Maria». Я стал ревностным посетителем синематографа. Он избавил меня от многих минут уныния, всегда нараставшего после разговоров о мистерии. Как хотел бы я передать свое отношение к синематографу часто нервным, неопытным юным литераторам: «Да будет с вами Тайна под маской бережного отношения к слову! Да краска стыда зальет ваши щеки при встречах со сверх-литераторами: перебегайте улицу скорей и Духа не угашайте – ходите в синематограф!».

*1907*

## XXII. ГОРОД

Город.

Он выпустил свои страшные щупальцы, по словам Верхарна. Выпустил щупальцы и высосал пространства земли.

Железнодорожные лапы, как бесконечные лапы паука, оковали пространства. Там колыхалась златотекущая нива. И вот на них легла лапа паука с бесчисленными прилегающими станциями.

И, как красные шарики крови, потянулись к присоскам товарные вагоны.

Присоски высосали пространство. Кровь вагонов впитала в себя все, чем питалась местность: открылись черные люки, съели все зерно, все зерно.

По артериям понеслась кровь, приливая к мозгу, чтобы мозг претворил в фантастический вымысел богатства земли.

Мозг земли – город, окруженный кольцом товарных вагонов. Он пожирает землю, чтобы выбросить из себя многоэтажный блеск домов, сотни фабричных труб и яркие электрические солнца.

Вот улица. Яркие перья накрашенных дам, вопль автомобилей, красных драконов, бешено мчащих великих блудниц в огне сверкающих вывесок.

Красный дракон, сипло проверещав, покорно остановился у ресторана. Блудница, сверкающая алмазами, вся в соболях, прошушукала шелком в открытую дверь. Ее провела под руку безносая смерть, облеченная в пальто и цилиндр, цинично оскалясь на равнодушных людей. Дракон замер, попыхивая. Люди не испугались – испугались звери: лошадиная морда беспокойно зафыркала, наставив уши на автомобиль. И хотелось бы крикнуть: «Горе, горе в городе живущим».

Никто не откликнулся бы.

Посмотрите на прохожих: они бегут – бегут в могилы. Они утром бегают на службу, а вечером бегают в кабаки. Они всегда бегут; всегда заняты бегством. Это бегство – бегство от жизни.

– Посидите: видите, беседа оживилась.

– Некогда: дела.

– Посидите: вам надо отдохнуть.

– Некогда!

– Посидите с умирающим.

– Мы все умираем: некогда!

И бегут, бегут – в призрачных городах призрачные люди – бегут: бегут в могилу.

Смерть, склонясь к великой блуднице, часто обгоняет их на автомобиле, поднося пенсне лайковой перчаткой к своему безносому черепу.

И они ломают перед ней шапки.

Смерть извела из ада великую блудницу, чтобы та брызнула в ночи темь горстями бриллиантов, сапфиров, яхонтов.

Бриллианты, сапфиры, яхонты высыпали на стенах домов, сверкают переменным блеском. Вот начертание «Omega», будто созвездие, мерцает рубиновыми огоньками с высоты пятиэтажного дома. Посмотрите вверх в туманную ночь, и вы подумаете, что в небе горят небывалые звезды.

А вот: звезды спустились и ниже – там из тумана дома в бриллиантовом кружеве огней: это – синематограф. Войдите: вы думаете, что здесь среди людей, под музыку пошлого вальса, вы наконец почувствуете под собой почву, уйдете из марева улиц, – но нет, нет.

Вам покажут картину жизни, свезут на Ниагарский водопад. Вы узнаете и кустики, растущие над водопадом, и камни, дробящие воду. Вы побываете везде. Сидя на месте – вы облетите весь мир. Тут вы почувствуете, что пространств не существует уже, и что, стало быть, и земли нет тоже.

И вам захочется простых жизненных сценок, юмора, смеха. Смех – кружево, занавешивающее пропасть бытия.

А вот вам и смех. Кто-то за кем-то бежит. Летит автомобиль, велосипед, полицейские. Трах – автомобиль пробил стену, пересек комнату, где мирно текла домашняя жизнь – трах; пробил стену и спокойно покатился по улице. Смешно – но смешно ли? Стены не защищают нас от прихода неведомого. Мирная жизнь. Смешно – смешно ли? А вот под музыку вальса все тот же автомобиль мчится уж по стене вопреки закону тяготения, а за ним тоже вопреки закону бегут и полицейские. Выше, выше – excelsior!

Автомобиль врезается в небо: мимо него летят метеоры, а кругом пустота, пустота.

Город, съевший поля, стянувший к себе все богатства земные – только автомобиль, висящий в пустоте. Кругом мчится дождь электрических светочей, горящих на вывесках. Но это – дождь метеоров, перерезающих эфир. А возница – смерть в цилиндре – скалит на нас свои зубы и мчит.

Темная комната. Звуки вальса. Рабочие, студенты, курсистки, – все жадно смотрят, все: но не кажется ли им, что и они в пустоте? Они пришли с туманных, осенних улиц посидеть на народе, отдохнуть, всем вместе посмеяться: вошли в гостеприимную освещенную дверь. Вошли, сели – огни потухли. Автомобиль умчал в пустоту.

Смешно – но смешно ли?

Вот другая картина. Старик насыпал чего-то ребенку. Ребенок чихает. Пробирается в комнату, где спит старик: рассыпает порошок. Старик встает и чихает: рушатся стены. Бежит на улицу – чихает: трескаются витрины, падают фонари, распадаются дома; чихает, – земля начинает распадаться. Чихает, – и лопается облачком дыма.

Человек – облачко дыма. Схватит простуду – чихнет и лопнет; а дым рассеется.

Вы пришли сюда, чтобы вернуться к реальности, быть поближе к человеку: вам страшны звери, ревущие стихии, и холоден вам сверхчеловеческий полет, вырывающий землю из-под ног. Вы пришли сюда, чтобы быть человеком – к человеку пришли. Человек чихнул и лопнул – и рассеялся.

Смешно – но смешно ли?

Синематограф царствует в городе, царствует на земле. В Москве, в Париже, в Нью-Йорке, в Бомбее – в один и тот же день, быть может, в один и тот же час тысячи людей приходят к человеку, а он чихнет: чихнет и лопнет. Синематограф переступил границы реальности. Больше чем проповедь ученых и мудрецов – наглядно он показал всем, что такое реальность. Она – дама, хворающая насморком: чихнула и лопнула. А мы-то, державшиеся за нее, – мы-то где?

Мы висим в пустоте.

Город, извративший землю, создал то, чего нет. Но он же поработил и человека: превратил горожанина в тень. Но тень не подозревала, что она призрачна.

И вот теперь тень осознала себя. Осознать, значит, искать средств преодоления своей болезни.

Вот нам дается возможность вернуться к жизни. Вернемся.

Творческая мысль преодолела пространство и время и все, что есть во времени и пространстве. Только в ней бытие жизни.

Город убивает землю. Перековывает ее в хаотический кошмар. Город – мозг земли: мозг, развиваясь, оплетает тело стальной проволокой нервов. Он – паразит.

Но человеческий мозг стальной проволокой мысли опутает город. Он преодолел соблазны небытия. Он отстоял тот страшный динамит мысли, от которого взлетит вселенная. И город рассеется: он – туман, занавесивший зорю.

Город превращает человека в облачко дыма: человек чихнет и лопнет.

Но мысль человека, преодолевая химеры, превратит город в туман и будет город городом облачным.

Теперь можно сказать про город словами Апокалипсиса:

«И поклонились зверю, говоря: кто подобен зверю сему и кто может сразиться с ним?.. И дана была ему власть над всяким коленом и народом, и языком и племенем. И поклонятся ему все живущие на земле, которых имена не написаны в книге жизни».

Но творческая мысль – голос мира – рассеет смертный сон. Мы скажем: «Смерть повержена в озеро огненное».

Тогда восстанут все те, кто разлетелся дымом, выйдут из смерти и запоют на гуслях как бы песнь новую, песнь радости новой.

А пока, видя призрачный блеск городских ресторанов и зрелищ, хочется сказать: «Горе, горе поклонившимся городу: горе им, горе!»

*1907*

## XXIII. О ПЬЯНСТВЕ СЛОВЕСНОМ

Что поделать с безобразным ходом жизни, в которой мы все находимся? Как соразмерить упорную творческую работу с тягостными условиями, в которых она протекает?

Говорят, что широкая славянская натура чуждается тех рамок, в которых с таким удобством уживается натура немца. Говорят, что славяне глубже французов. Глубина и ширина сочетаются в нас, русских.

Так ли это?

Но тогда отчего же мы быстро воспламеняемся и быстро сгораем?

Пожар мысли охватывает нас и безудержно мчит, как безудержно разлетается пожар в иссушенной солнцем прерии к горизонту.

И вот – выжженные пространства. И вот к тридцати пяти годам выжженные пространства души. Отчаяние и уныние там, где вчера горела радость.

Мы глубоки. Часто мы так глубоки, что не можем воплотить действительную глубину нашей души ни в чем конкретном. И мы сразу отрываемся от окружающей нас обыденности; погружаемся в созерцательную глубину, но извне кажется, что мы, налетев с разбега на колодезь, стремительно летим туда вверх ногами. В тот момент, когда утверждаем мы себя мудрецами и уходим в глубину, нам в колодезь бросают веревку, нас, как утопленника, поминают друзья. Отчего это, отчего?

Широта в нас горящего пожара – и потом выжженная степь. Глубина в нас открывшейся жизни и – черная дыра колодца в тех пространствах. И картина русской природы отражает печальные стороны русской натуры, широкой и глубокой: широки сиротливые пространства; вдали горит огонек, над ним повис дым, точно тягостная чья-то осенняя мысль. А овраг, разъедающий пространство, с дико пляшущей метлой чертополоха над гребнем – глубокий овраг.

И сидит, сидит на гребне том странник, кругом – широта, под ним – глубина, а он соединяет взором широту с глубиной.

Вот кто мы: горестные странники с котомками за плечами. Долго ночью бредем мы по выжженным жнивьем надовражной тропой мысли.

И ничто не блеснет. Блестит кабак. Над Волгой, блеснет он – кабак.

И потянется туда странник; пропьет свои лапотки. А красноносый кабатчик, тайком промышляющий «казенкой», горькое то горе-гореваньице, надмевается оно, надмевается. Спьяна растет оно пред странно блуждающей русской душой, вырастает в страшное марево, закрывает собою солнце. И громадная черная тень ложится над лесами и долами, селами и городами. И вдруг – страшная мысль. Не есть ли пожар, мгновенно разлившийся в пространствах русской души, – пожар пьянства? Не есть ли глубина русской мысли – дыра бутылки, из которой тянет горючую странник влагу.

Глубина отрывает от жизни, ширина сжигает душу – и беспочвенный, но широкий и глубокий русский интеллигент оказывается с отчаянием в душе и опущенными руками пьяницей после запоя.

Не с этой ли минуты начинается для него жизнь, не тут ли должен он трезво взглянуть на действительность?

Но для этого должен он навсегда расстаться с пьяным пафосом утверждения, будто у русской души «особая стать», что ее «измерить нельзя», а «верить в нее можно».

Ох, уж эта вера в неизмеримые величины: сколько разбила она молодых жизней, оторвала от живого дела, опьянила пьяным угаром, сожгла.

Поменьше угара, побольше трезвости.

Мне приходилось наблюдать и тугоумных немцев, и легкомысленных французов.

Вот немец. У него все размерено. У него в жизни нет неизмеримых величин. Утро – и он на ногах. Он проделает все: в такой-то час прогулка, потом работа. Потом трубка и пиво, и легкомысленный вальс. И немец сидит и дремлет, уплывая над пивом в мир неизмеряемых величин. Быть может, это рабочий, быть может, ученый, быть может, художник – вы не узнаете, но он, ведь, точно так же сидел в своем знаменитом кафе: сидел и молчал. Быть может, и он тугоумен? Или тугоумен Кант? Быть может, тугоумна немецкая культура, и мы пользуемся всеми этими Кантами, Марксами, Вагнерами и Бетховенами только для того, чтобы, претворив их в нашей глубокой и широкой душе, явить миру десятки Марксов!

Ах, скажет ли это русский интеллигент с сожженной душой, провалившийся в колодезь своей души, по коей горюют друзья, как по утопленнице?

Вот Париж. Жизнь, жизнь и жизнь: пестрые наряды дам, волны народа на бульварах, огни, кафе, автомобили, цилиндры, смокинги, блузы. Легкомысленный блеск, легкомысленный смех.

Но отчего здесь легко работать, отчего напряжение мысли не рассеивается в красочной фантасмагории Парижа, а в глубоко надрывной Москве, угрюмой, унылой, работать нельзя?

Там на улице жизнь бьет ключом, но самой улицы как будто не существует, она только оправа к вашим думам.

У нас улица мертва, но она – врывается в рабочую комнату, поселяется в душу, опустошает ее.

Это оттого, что за границей есть строгое разделение повседневной жизни от жизни творческой. Везде – непереступаемая грань: творческая мысль свободно рисует полеты, а окружающая – только условный ритуал, который помогает людям, сохраняя общение друг с другом, оставлять святое-святых нераскрытым: и святое-святых души человеческой творит культуру, повседневность же вносится в кафе. Легко и свободно: и один, и не один.

А у нас?

У нас нет повседневности: у нас везде святое-святых. Везде проклятая глубина русской натуры отыщет вопрос: упорную повседневность работы разложит мировыми проблемами. Мы только занимаемся тем, что протягиваем свои руки в души окружающих и ощупываем чужие души, и захватываем их пальцами. И к нашей душе вечно протянуты эти пальцы.

Это потому, что мы все очень глубоки. Мы забываем, что упорный, тяжелый, быть может, потаенный творческий труд создает условия действительного общения, что без этих условий всякая глубина, протянутая к чужой душе – только палец, ощупывающий сердце. А непросветленная среда, разделяющая нас, покрывает этот палец налетом грязи.

Мы не прячем в катакомбы свое святое-святых и ходим общаться друг к другу, а не в кафе. И глубина растворяется в словах.

Посмотрите на русского интеллигента: вот он встает, вот он садится работать, но приходит толпа друзей. Все говорят долго и мучительно. Каждый, быть может, утром открыл глаза, чтобы работать. Пришла гурьба. И все заговорили. Глубина действий превратилась в вавилонскую башню ненужных слов, и вот над каждым из нас – вавилонская башня слов.

Мы все раздавлены этой башней: мы – рабы слова.

И как пьянице вино, так интеллигенту – словесное общение: предмет общения – всегда проклятый вопрос. И мы углубляем вопрос до невероятности. А ответ на вопрос – живой, действительный акт – убегает в неопределенность. Оттого-то у нас все вопросы – вопросы проклятые. Мы с гордостью тогда спешим себя провозгласить носителями проклятых вопросов.

Так создаем мы себе убеждение, что мы необыкновенно глубоки. Но глубина эта – часто словесное пьянство. Да, слова наши – пьянство. И часто мы в кабаке. Кабак всегда с нами.

О, отчего у нас нет кафе, куда бы сходились мы посидеть над пивом, отрезвиться от слов и вернуться к делу.

Но проклятый кабатчик, поставляющий нас словами, растет и пухнет над нами, паразитирует на бессилии. Мы попадаем в кабалу, мы пропиваем наши богатства. Мы превращаемся в странников, тоскливо бредущих в пространстве.

Черная, злая тень ложится над лесами, долами, городами и селами.

Мы забываем, что это – тень.

Довольно глубоких слов, довольно проклятых вопросов.

Слово, от которого разлетается тень, вовсе не слово: оно – творческая работа.

Будем работать: поучимся у Запада.

Тогда мы пойдем поступью Бетховенов, Кантов, Бебелей, Марксов вместо ковыляющей походки сиротливых калик, заплутавшихся в пространстве.

*1908*

## XXIV. МЮНХЕН

Свесилась осень над Мюнхеном бирюзой, прозрачно поящей грустью. Под еще ласковым, будто летним дыханьем под ноги желтыми пятнами свеваются сухие листья каштанов. Ускользнув от холодной осени, уж расплеснувшей крылья над Россией, хочется здесь тонуть в прозрачном бархате голубого, голубого и такого теплого воздуха под шепот фонтанов, то брызжущих перлами и бьющих хрусталями в пляшущие воды бассейнов, то бледно веющих пылью. Близко приникло небо здесь пьяными своими объятьями, и душа просит, опять просит неба: голубые конки, голубые мундиры, наивные глаза, голубые, немок и немцев – точно пролеты лазури на слепительной ткани из бледно-серых, вырезанных в небе причудливых зданий. Наконец, золотые парки; врезанные в город и убегающие в леса, – все успокоенно нежится в летней ласке отходящего солнца.

Странно здесь сочеталась готика с романтикой *стиля модерн,* взлетающей и там, и здесь то башенкой, врезанной в небо, то барельефом, то изображением рыцаря, попирающего дракона. Любят мюнхенцы украшать свой город колоннами, арками, водометами: там быки, извергающие воду, там добродушный мраморный Фавн неустанно плюет струями в мальчика, там в тихий бассейн сочатся по зелени ниспадающие капли. Здесь гармонично смешаны стили: есть здания, напоминающие храмы древней Греции, как, например, здание, в котором поместился мюнхенский Сецессион, или как, например, вилла Штука. И обыденные для города постройки вовсе не нарушают своеобразно смешанный стиль общественных зданий.

А как хороши старые уголки Мюнхена с узкими улицами, с фонарями, вделанными в стены, с высокими черепитчатыми кровлями, когда луна прорежет облако и обольет город безбурным светом своим!

И старая дума, что молчаливо так уставилась на вас окнами потемневших домов, старая дума, что оглашает город перезвоном колоколов в час тихий, вечерний, так безгневно сочеталась она с дыханьем молодости. Здесь не ощущаем борьбы между старым и новым. Патриархальная душа баварца легко уживается с художественной богемой всех стран, оглашающей улицы Мюнхена всплесками многих наречий. Вот рубиновым огонечком пронесется крылатое слово француза, вот промерцают изумруды русской речи, а вот поляк зажжет улицу вспышкой магния. Так чертят иностранцы причудливые узоры на золотом, старинном фоне баварского наречия. Так пестро расцвечены иностранною речью гостеприимные улицы Мюнхена.

Все здесь, как у себя дома; а русские, кроме того, чувствуют себя еще более дома, чем на родине: часто узнаешь их по развязности. Улица напоминает сцену, где себя чувствуешь актером, исполнителем необыкновенно легкой роли. Быстро и охотно входишь в свою роль и невольно поддерживаешь общую ноту.

Характер опереточности или даже легкомысленности, которую вносит съезжающаяся сюда молодежь, звучит в унисон с добродушным, несколько грубоватым весельем баварцев – этих *«немецких французов»*. Невольно бросается приезжему в глаза поверхностный темп мюнхенской жизни; это – темп вальса. Приезжие начинают вальсировать здесь, едва замечая свой танец: вальсирующей походкой шатаются они по мюнхенским улицам, вальсируют перед самими собой, вальсируют перед своими идеалами точно так же, как баварец вальсирует с кружкой пива перед кельнершей или с кельнершей. Да, в такт с молодежью вальсирует сам толстодушный, неповоротливый баварец! Везде разлит легко уловимый оттенок комизма и шаржа: здесь легко можно осмеять баварца, но вместе с баварцем осмеешь, пожалуй, и самого себя: сам-то баварец над собой посмеется охотно. Все это великолепно понял *Heine,* один из основателей мюнхенского «Simplicissimus»'а, этого остроумнейшего художественно-сатирического журнала. Heine только отражает и даже без шаржа Мюнхен. Приезжая в Мюнхен, невольно говоришь себе: *«да ведь это – Heine!»*

Старый мюнхенец не отвергнет молодого задора, как баварское правительство не боится революционеров. И молодежь, вышучивая мюнхенцев, все же любит эти простые, открытые, веселые, честные души; точно так же революционеры не без добродушия относятся к баварскому правительству; баварские принцы держат себя незатейливо и просто: один из принцев, как говорят, превосходный окулист и недурной ученый. Сам принц-регент – первый пивовар; у него есть пивная, в которой подают кружки с коронами: вы можете себе купить кружку, и вам выдают чуть ли не бумагу в том, что вы – обладатель теперь королевской кружки за № таким-то. Кельнерши в этой пивной состоят на государственной службе. Принц-регент пользуется всеобщей любовью: он никого не стесняет и любит, чтобы мюнхенцы пили его пиво и веселились. Он бывает на торжественных пивоварениях и выпивает с народом первую кружку. Он понял, что пиво – только оно настоящая религия мюнхенцев, и высоко поднял в Мюнхене знамя этой религии. Потому-то народ восторженно приветствует своего доброго принца, противопоставляя его Вильгельму, которого здесь не любят, как и все прусское.

Пиво варят в невероятном количестве, и лучшие сорта нельзя вывозить из Мюнхена: они портятся. Вообще достоинство мюнхенского пива зависит не от способа приготовления, а от атмосферы, разлитой повсюду: пивом веет здесь воздух, и золотой закат хмелит, как пиво. Можно сказать: мюнхенское пиво – это отстоенный, золотой закат, и мюнхенцы идут в пивную, чтобы предаться бездумному закатному очарованию.

Круглый год разнообразные пивные варят пиво исключительного достоинства, а баварский патриот неизменно присутствует на всех пивоварениях. Так составляется календарь баварца: времяисчисление его не юлианское, не грегорианское, а пивное. Сердце мюнхенца обращено к пиву, и я уверен, что и в жилах мюнхенца течет пиво и только пиво, потому что все крупные местные процессы и события истинно-мюнхенской жизни вращаются вокруг пива. Так: в ландтаге долго и серьезно дебатировался вопрос о том, что пена занимает место в литровой кружке, и о том, как быть с этим, – пока принц-регент не разрешил вопроса, увеличив на полдюйма высоту кружек в своей пивной. Рабочий выпивает до семи литров в день, и социал-демократы полагают, что революцию здесь можно вызвать только единственным средством: поднять цену на пиво хотя бы на один только пфенниг.

Пиво – истинный бог, и народные песни, прославляющие пиво, распеваются всюду в дионисианском исступлении.

Теперь у нас много говорят о мистерии, о соборном творчестве, о мистическом анархизме и тому подобных важных материях; и почти всегда слова остаются словами, не переходя в дела, кроме одного случая, когда почтенные писатели, обратясь к деланию, водили хоровод у кого-то на частной квартире. Так много непреодолимых затруднений встречают попытки осуществить мистерию и – ах! – как это жаль! Но баварец преодолел все эти трудности и мистерию осуществил искони, как бы в пику писателям, водившим так неудачно хоровод. В. Иванов может успокоиться теперь: искони здесь совершается мистерия вокруг пивной кружки!

Мне посчастливилось быть на народном празднике (*«October-Fest»*), продолжающемся неделю. Баварец отправляется из города в эти дни в специально для этого праздника воздвигнутые на широком поле пивные Валгаллы, неимоверной величины. Тиролец-капельмейстер раздает народу книжечки с песнями, прославляющими пиво и жизнь, и под музыку их затягивают тысячи крестьян, крестьянок, солдат и интеллигентов. Сюда приходит баварец молиться своему богу и раздирать рот в песне. Я видел тысячи разодранных ртов, я видел – кельнерши, как гиерофантиды мистерии, размахивали над столиками руками в такт пению...

O, Susanna, wie ist das Leben doch so schön,
O, Susanna, wie schmeckt das Bier so schön!..

Вот какое в Мюнхене пиво, и вот как его пьют!

Так веселится народ. Но веселятся и художники в кабачках и ресторанах. В уютном небольшом помещении багровые пятна цветных лампочек, жаркие, дышащие огнем стены, увешанные картинами пропившихся здесь художников. Вот картина известного художника, вот каррикатура на Штука; уютные столики; можно присаживаться ко всем, потому что все здесь знакомы, как гости хозяйки. Умело, любезно, шутливо, но строго дирижирует всем хозяйка, ритуально прислуживают кельнерши, тапер, отпивая пиво, играет вальсы, попурри, но и серьезные вещи. Его сменяют любители из публики – скрипачи, певцы, мандолинисты, пианисты: после веселого вальса вдруг прозвучит недурно сыгранный Григ, Шуман, Вагнер. Таков известный в Мюнхене кабачок *«Simplicissimus»*, основанный некогда кружком молодых поэтов, а теперь перешедший в руки этой неглупой, так умело поддерживающей реноме кабачка, хозяйки. Узнав, что я русский, она не без гордости сообщила, что у нее бывает Пшибышевский, а тапер, любезно кивнув, сыграл мне цыганские песни. Здесь интересно бывать, потому что легко знакомиться с художниками и поэтами: здесь встречался я с немцами, поклонниками Достоевского, Верхарна, К. Сомова, с модернистами, читающими и Киркегора, и Якобсена, с поляками, интересующимися молодой русской литературой.

Художественная молодежь, будучи полной противоположностью коренной Баварии, однако, сходится с ней в одном темпе: это темп вальса. И когда брожу я теперь на закате по улицам Мюнхена, омытым теплой струей осеннего воздуха, и когда вечер золотой, бездумно грустный вечер, вечер безмятежно приникает к сердцу, начинаю я понимать баварца; в это именно, быть может, время молитвенно опускает усы свои в пиво баварец – в свое золотое, святое, вечно милое бездумье, из которого он выходит только в пошлость. Тут именно для него не вскрываются ли тайны жизни, и поет в нем что-то той самой музыкой, которая явственно так прозвучала Шуману? Разве не умел создатель *«Манфреда»* прозиявшие пасти мира овеять золотом *«Рейнской симфонии»*. Пиво – небо души, глубочайший религиозный символ баварца; пиво: это – вырастающая даль, в которую уплывает баварец, чтобы коснуться скрытых сил души германской.

Легкими, акварельными тонами жизни встречает Мюнхен приезжего. Вальсирующий художник модерн под руку с тяжеловесным баварцем под голубым, ласковым, таким теплым небом на слепящем асфальте мюнхенских улиц в волнах золотого воздуха под зелеными пирамидальными тополями, – словом, шарж в стиле Heine – вот какой образ предстал мне прежде всего. Ласкающие акварельные тона казались мне интерференцией света на большом мыльном пузыре. Казалось, еще миг, и разлетится, лопнет мыльный пузырь – разлетится, лопнет Мюнхен.

Но тогда Дюрер со стен *Пинакотеки* колдовскими лицами святых и апостолов глянул на меня сердито и грозно. Тогда ужасом мощи ухнуло на меня старое, немецкое искусство. Пришлось задуматься.

Обыватели и приезжие одинаково вальсируют на улицах, а пульс культурной жизни бьется и бьется. Ежедневно читаются всевозможные лекции в стенах, и вне стен университета. Мне попалась случайно программа устраиваемой серии лекций – только для дам и девиц; вот некоторые курсы лекций, *их стоит привести: «Жизнь и произведения Моцарта», «Греческое искусство», «Социальные элементы в английской литературе XIX столетия», «Генрик Ибсен», «Буддизм в свете истории религий», «Ренессанс и реформация в Германии»* и т. д. и т. д.

Мюнхенцы слушают музыку в нескольких сериях симфонических оркестров; кроме того: здесь в сезоне бывает до тридцати популярных концертов, которые посещаются всеми, потому что есть места до 15 копеек. Концерты эти относительно недурно обставлены, а выбор произведений умелый и строгий. В Мюнхене великолепнейшая библиотека – третья в мире по богатству материала, ценные серии гравюр в Пинакотеке, доступные каждому, колоссальный национальный музей, в котором собрано все, относящееся к немецкой культуре от времен римской истории и до наших дней, здесь постоянно устраиваются выставки: недавно были молодые французы, теперь – Сецессион.

Когда вспомнишь все это, с уважением начинаешь относиться к тяжеловесному, грубому баварцу, создавшему из внешности города художественное произведение, а из внутренней жизни его – пульс культурной жизни всей Германии. Тяжеловесный баварец в сущности лесное колдовское существо. Быть может, в каждом здесь часть души Дюрера бессознательно таится. Дюрер – вот будущее Германии; и к этому будущему призывали нас и Бёклин, и Швинд, и Клингер, и Штук, обнаружившие неизведанные дали в немецкой душе. Я уверен, что всякий немец – немного гений, когда он пьет пиво и курит трубку: только ему недостает слов, чтоб сказать о своей душе. Не потому ли он так откровенно упивается пошлостью, что не боится растерять то, что ему грезится за кружкой пива? Ведь добродушный баварец, сын мельника, Штук, сумел же проржать диким кентавром. Верно – в лесах Германии опять завелись фавны, а по весям ныне скачут кентавры. Этими лесными, колдовскими существами еще станут германцы, когда стряхнут сон свой. Это – тень пролетающего будущего, нерассказанный сказ о немецкой душе, мирно уснувшей, но не умершей.

Я не хочу писать о сокровищах немецкого искусства, собранных в Пинакотеке вместе с лучшей в мире коллекцией Рубенса. Это вывело бы меня из принятых границ. Один Дюрер занял бы целый том, если б можно было описать все, что дает душе старая Бавария.

Нет, как туман, не разлетится Мюнхен, не разобьется живая струя пылью легкой и водометной! Верю в Мюнхен: верю, что сквозь легкое веселье, сквозь сияющие акварельные краски забрежжут странные здесь дали.

Глубина здесь живет, и когда поверишь в глубину германской души, по-новому улыбнется небо, по-новому блеснут глаза неизвестных прохожих, еще слаще вскипят водометные струи, и глубокой, глубокой музыкой пропоет душе Мюнхен, озарится далями жизни и света.

И бирюза неба прозрачно поит грустью, и еще летним дыханьем свеваются под ноги листья каштанов, и пляшут воды бассейнов под ударами бледно веющей, водяной пыли...

*1906*

## XXV. РОЗОВЫЕ ГИРЛЯНДЫ

Пышнолиственный куст свеял розы перловые на левкой сладкий; песок скрипит под ногой, когда уходишь в глубь дорожки. Скрипки рыданье к далям розовым приглашает... Миг, и уйдешь вдаль.

Вспоминаешь, что стоишь перед полотном, и идти некуда. Но чу! Рыданье скрипки еще раздается откуда-то издали.

Велика власть чар музыкальных в произведениях Борисова-Мусатова, – власть чар ласковых да улыбчивых. Вихрь звуков, тихая зеркальность напевов мелодийных, нарастая, повисли в пространствах души внимающей, – и словно осадились росами хладными мусикийские вздохи; и в туманности чар зачалась симфония облаков, шелка и розовых-розовых гирлянд.

И звуки из хаоса небытия вызвали образ прошлого родимый.

Овеяны силой магической эти уборы, эти салопы, эти шелка; будят в душе вздохи арф эоловых. Точно сам Эол стоял за плечом художника, нашептывая вихряными устами красочные гаммы. Всюду в творчестве Мусатова вихряные токи гамм перекрещиваются узлами. Эти-то узлы и являются нам, как образы задумчивой старины, созерцающей безвольно эоловы вихри глубин занавешенных. Всюду у Мусатова за зеркальной поверхностью тишины буря романтики.

Часто имя Мусатова соединяли с именем Сомова, как будто между ними есть что-то общее. Общность подчас изображаемой эпохи – вот единственная область их объединения. Сомов – художник-реалист. Мусатов – романтик. Сомов – знаток изображаемой эпохи: множеством незаметных подробностей воскрешает он образ жизни минувшей. Он идет от поверхности изображаемого к вечно поющей душе его, от быта к музыке. Наоборот: Мусатов выводит подробности быта из вечно поющего души водомета. Сомов мужественен. Мусатов, наоборот, женственен. Сомов серьезен, подчас сух до педантичности. Эта видимость сухости, однако, является одним из главных достоинств творчества художника: она указывает на умение владеть своим творчеством. Мусатов влажно скользит на лугах души, оставляя росу воспоминаний. Сомов – художник законченный; огромный талант его вошел в берега. В пределах этих берегов он может создавать произведения вечные, но самые пределы не переступит. Вечно поющая струна рыдала в душе Мусатова, и берега его творчества не определились для нас. Его песня то как райская птица на *«суку извилистом и чудном»* качалась над дедовским домом, то, распустив паруса облачные свои, неслась прочь отсюда, улетала к иным берегам, в эпохи иные.

Изображая прошлое, Мусатов не был с ним связан, тогда как Сомов обречен остаться в границах, ныне определяющих его дарование.

Изобрази Сомов гирлянды розовые, мы поразились бы стильностью этих розовых гирлянд. Получилась бы прелестная заставка к книге, изданной во вкусе XVIII столетия. Никогда не сумел бы Мусатов нарисовать стильной заставки. Лепестки цветиков розовых завились бы у него в кудри облачные, и гирлянды понесли бы нас к широким просторам. Гирлянды роз оказались бы облаков гирляндами, плывущими тихо над вечерне-дышащей влагой пруда. От облаков перешел бы Мусатов к вечно розовым думам, гирляндой музыки проплывающим в душе. И вот буря романтики изорвала бы стиль заставки: вихрь музыки растрепал бы цветиков листики, из-под них зазияли бы дали просторов, раздались бы гласы сынов Эола. Не мог бы Мусатов нарисовать заставки из розовых гирлянд, потому что все творчество его – заревые гирлянды.

Мы видели, как сплетались гирлянды эти, как поплыли на вечерней заре, как рассыпались розы на шелковых платьях музыкой менуэта, чтобы опять и опять сочетаться в еще более пышные узоры.

Смерть оборвала гирлянды, рассыпала розы, развеяла лепестки. Но ветр творчества взвил их снова перед нами. Замелькали опять знакомые лепестки: творчество Мусатова, оборвавшись в нем, незаметно откликнулось в душах его почитателей: лунной струйностью пролилось у одних, махровыми астрами завилось у других.

Есть школа Мусатова. И то, что она не связана с определенной эпохой, яснее всего говорит нам о том, что творчество Мусатова, будучи свободно, слегка и извне вуалировалось эпохой и стилем. Этот прозрачный вуаль эпохи придавал произведениям Мусатова непроизвольную кокетливую легкость и музыкальность, столь пленявшую нас.

Розовые гирлянды, им сплетенные, должны мы бережно сохранить, дабы украсить ими жертвенник искусства.

*1906*

## XXVI. НИКОЛАЙ МЕТНЕР

На всех произведениях Николая Метнера лежит печать исключительной художественности. Метнер – композитор первоклассный. Если проследить за произведениями молодых русских композиторов за последние десять лет, то мы затрудняемся указать на что-либо действительно выдающееся, кроме произведений Рахманинова, Скрябина и Метнера. Однако три названных композитора несоизмеримы. В то время, как самобытный талант Рахманинова, стяжав себе всюду заслуженное признание, не углубляется, оставаясь в сравнительно скромных берегах, Метнер и Скрябин несут нам новое слово. Это новое слово выражается как завоеваниями в области музыкальной формы, так и в разработке вечных задач, поставленных музыке великими композиторами XIX столетия. В Метнере и Скрябине соединились таланты с культурой и образованием. Это – обработанные культурные таланты. Скрябин и Метнер сосредоточивают ныне в себе все то, чем может гордиться молодая русская музыка. Они идут все вперед, они исполнены музыкальной мыслью и будущим. Но культура и серьезность вполне отделяют названных композиторов от беспочвенного оригинальничанья. Есть параллель между завоеваниями в области литературной формы и развитием молодой русской музыки. Истинным художникам литературы соответствуют серьезные таланты в музыке.

Имена Брюсова, Мережковского, Врубеля соединимы с именами Метнера и Скрябина.

Метнер и Скрябин вполне противоположны. Если допускать сравнения, эта противоположность аналогична несоизмеримости безукоризненного мужественного стиха Брюсова с неверно-женственной, певучей строчкой Бальмонта. Кроме поверхностного наведения аналогия эта не затрагивает элементов скрябинского и метнеровского творчества. Метнер не Брюсов, Скрябин не Бальмонт.

Область творчества Скрябина – утонченнейшие, не всегда глубокие, всегда сложные темы, облеченные в оригинальную, всегда требующую вдумчивого отношения форму. Метнер, пользуясь всей сложностью техники, в своих основных темах гениально прост. И эта-то здоровая, цельная простота – простота через сложность – безраздельно связует его творчество с общим руслом музыки, представленным гениями вроде Бетховена, Шумана, Вагнера. Метнер – серьезный борец за свободу чистой музыки, так жалко захиревшую у современных композиторов, часто порабощенную чуждыми ей тенденциями (Р. Штраус). Чтобы не смешать то новое, что дает нам творчество Метнера, с окружающей нас музыкальной издерганностью, молодой композитор облекает его в строгую, совершенно определенную форму. Вот почему независимо от глубины и сдержанности музыкальных тем, разработанных Метнером, мы приветствуем в Метнере благородство и строгость его дарования как залог действительных крупных завоеваний в области чистой музыки.

Музыкальные темы, разрабатываемые Метнером, будучи безукоризненно просты и строги, по содержанию своему дают нечто положительное, утверждающее ценности бытия.

Метнер истинный трагик в музыке, каким был Бетховен. Этот элемент чистого трагизма и сообщает его темам какой-то вещий, провиденциальный смысл. Только там, где есть *вера* в ценности, возможна борьба, трагизм – полет сквозь ужас. Темы Метнера окрыленно несутся над необорными пропастями духа. Метнер – единственный, быть может, русский композитор, который утверждает, а не разрушает жизнь. А только таким созидателем (теургом) может быть истинный трагик. Метнер вплотную примыкает к Бетховену и Шуману. Он останавливает наше внимание: мимо него или можно пройти, совершенно не заметив глубины его таланта, потому что гениально простые темы его требуют самого серьезного внимания; или же он пленяет навсегда. Среднего отношения к нему быть не может.

Но примыкая к великим композиторам прошлого, Метнер отделен от них хаосом окружающих условий современности. Он из хаоса как бы вторично возвращается к целомудренно творческим источникам жизни и музыки. В нем *воскресает* чистая музыка, суля жизни зарю неугасимую. Этот заревой фон сообщает музыке Метнера особый преобразующий смысл. Она – благовестие, она – обетование *«о милом, вечно знакомом во все времена»*.

*«Возвращается радость»* – хочешь сказать, вникая в смысл этих музыкальных тем. Налет несказанных чаяний роднит музыку Метнера с чаяниями, возникающими в области нового религиозного сознания наших дней. В ней чаяния эти как бы освобождены от насилующих нас догматических форм и образов. Мне хочется заявить попутно, что все лучшее, что возникло у меня в мыслях и переживаниях, немало обязано музыке Метнера, воистину целящей душу ей и только ей известными снадобьями.

Есть в музыке Метнера нечто, непроизвольно роднящее ее с поэзией Гёте. Бетховен не совпадал с Гёте. Бетховен витал в «звездном», не сходя на землю обетованием. У Гёте, наоборот, постепенно звучит нам обетование несказанного, ныне вновь воскресшее в душах наших и объективируемое нами в формах и образах религиозных. Новое религиозное сознание в тайных источниках своих провиденциально связано с Гёте. Есть у Гёте вещая, бессмертная, веселая серьезность. Этой-то веселой серьезностью наделен талант Метнера. Как будто об этой серьезности говорит Гёте:

> Und solang du das nicht hast
> Dieses: Stirb und Werde,
> Bist du nur ein trüben Gast
> Auf der dunkler Erde.

Вот почему выбор гётевских песен для романсов не случаен у Метнера. Он вызван родственным притяжением к Гёте. Есть у Метнера и у Гёте непроизвольное совпадение в переживаниях.

Следя за мелодией и аккомпанементом во время исполнений романсов Метнера, невольно поражаешься тем, что музыка к песням Гёте не написана, а как бы вынута из самих песен. И тем не менее в пределах гётевской мелодии композитор свободно распоряжается музыкой.

Начинается цикл известным «Über allen Gipfeln ist Ruh*. Затем следуют ослепительно солнечная музыка «Mailied» и лунная «Elfenliedchen». В солнечном и лунном начале музыка вскрывает ницшевский демонизм (непроизвольно выросший из Гёте) «Im Vorübergehn». Здесь магизм Гёте достигает в простых словах силы необычайной. Гёте описывает, как захотел он сорвать цветок, но цветок просил, чтобы Гёте пересадил его с корнем. Тогда Гёте прошел мимо. Кроме того, Гёте написал совершенно аналогичное стихотворение, начинающееся тою же строкой, как в «Im Vorübergehn», но кончающееся тем, что поэт пересаживает цветок в свой сад. Метнер чутко почувствовал всю магическую глубину различия при внешнем совпадении этих стихотворений. Аккомпанемент *«Im Vorübergehn»* глубоко трагичен. Гениально изображено словно прохождение Гёте мимо цветка. Второе стихотворение «Gefunden» – торжественная эпиталама. Проникновенность музыки здесь напоминает шествие из «Парсифаля», при полной самостоятельности в мелодии.

Умный подбор и расположение гётевских песен в такой углубленной музыкальной оправе мы должны приветствовать, как одно из немногих проявлений истинной культуры.

*1906*

## XXVII. ЖЕМЧУГ ЖИЗНИ

Жизнь летит. Все скорей, все скорее. Жизнь летит. Тучи разнообразных впечатлений, точно яркие красочные пятна, отпечатлеваются в сознании. Точно перед взором проносят разнообразные драгоценные каменья: рубины, сапфиры, яхонты. Не налюбоваться всем, не запомнить всего: так легко устать, сложить руки перед ликующей жизнью впечатлений, отстать от жизни.

---

* Так неудачно переведенным Лермонтовым «Горные вершины».

И тогда сразу померкнет все многообразие действительности. И тогда серая вуаль, точно докучный прах, встанет перед уставшим взором: серые лица, серая, серая жизнь.

Все остановится. Времени точно не будет. Кончится мир для мертвеца, не одолевшего всех красот многообразной действительности.

Жизнь летит. Все скорей, все скорее. Жизнь летит.

И вместе с ней летят заживо погребенные мертвецы, которые ужаснулись водопаду жизни. Среди брызг мгновений возникают пред нами их застывшие лица. Часто мы проводим дни и часы с мертвецами. Мертвецы таятся среди нас. Они так хорошо умеют подражать движению живых, так они умело улыбаются, так уютно звучат нам подчас их слова, обвевающие сладким холодом смерти. Мертвецы обладают только одной способностью: быть, как все. Иногда они радуются среди нас. Поднимают бокалы с золотым вином искрометным, и мы, опьяненные восторгом жизни, шепчем на ухо им дорогие свои признания; дружески обнимаем мертвецов, целуемся с ними.

Берегитесь: после каждого поцелуя обмывайте свой рот! Страшно заразиться трупным ядом!

Разве вы не знаете красоты опустошенности? Разве смерть не люба вам, когда взор устал и все примелькалось?

Вас зовет золотая даль и вы рассекаете волны мгновений на крылатом своем корабле «Надежда». Вы сами – кормчий своей надежды: волею своею ее творите. Нужно упорствовать, чтобы всегда плыть к заре, потому что волны мгновений так часто стараются опрокинуть вам корабль. Посмотрите на эти волны – они изумрудно пенные.

Золотое кружево пены подымается над бортом. Плывите, плывите наперекор волнам! Всю красоту бури влекущей вас прочь от зари, вы ей пленитесь – превратно в борьбу с бурей. Там, где сладкие в обессилии раздаются песни, нет ли еще сирены смертной?

Легко распустить паруса по ветру, и ветер умчит в беспредельность – навсегда, навсегда.

Вот золотое кружево пены обливает вас холодом, и крылатый Арго закачался: он опрокинется.

– «Он опрокинется», – шепчет вам ваш товарищ-аргонавт, может быть, лучший ваш друг, посвященный в тайну вашего плавания. Не верьте ему: никогда не знаем мы той минуты, когда его укусил вампир смерти. А укушенный вампиром превращается в вампира сам. Есть одно средство отделаться от вампира: проткните его колом вашего упорства, кто бы он ни был: друг, жена, отец, сын.

Никогда не узнаете вы минуты, когда близкого вам укусил вампир смерти. А если он еще волей судьбы загнан на ваш корабль, он может и потопить его. И если есть в вас хоть капля сил, если вы знаете, что такое музыка геройства, взгляните вашему близкому другу в глаза, когда он подойдет к рулю, у которого вы стоите, взгляните ему жизнью в глаза в тот миг, когда ревущая пена смерти высоко закурчавится над вами: и взгляд ваших сверкающих глаз, как молнийный кол, пронзит мертвую душу вампира смерти. И курчавая пена смерти покроет не вас – его она покроет, замоет, смоет, слижет с вашего корабля. В тот час упадут волны морские, и будет море как изумрудно-золотое стекло, потому что буря была только в вашем сердце; туда проникли живые мертвецы; там подняли они бурю сомнений.

Смотрите: волны упали. От горизонта до горизонта зеркальная гладь.

В этом зеркале смерть утонула бесследно, навеки. А полоска яхонтовой зари смеется, зовет, манит.

«И голос все тот же звучит в тишине без укора: конец уже близок, желанное сбудется скоро» (Вл. Соловьев).

Вы узнаете свое детство; как жизнь впервые склонилась над вами заревыми устами своими, окропила вас жемчугом слез. Жемчуг, жемчуг: там в окне над пятиэтажными домами протянута ласковая нитка жемчугов – умирающая жемчужная заря. Вы очнулись.

Может быть, борьба между жизнью и смертью происходила всего один миг. А корабль «Арго», буря и плавание выше к *островам блаженных,* было лишь образом и подобием вашего переживания. Быть может, вы вернулись к себе домой после дня трудовых скитаний и устало склонились на диван. В легком сне прошла перед вами трагедия жизни. И вы победили. Сегодня днем вы побывали в десяти местах, говорили с десятками лиц, умалчивая о вашем горе: у вас умер единственный сын, в день его смерти узнали вы об измене любимой жены. Но все так же вы стояли с телефонной трубкой в руке и говорили о пустяках с безукоризненной сдержанностью: вы не хотели вашим горем отемнить сердце того дельца, который сообщил вам по телефону, что вы лишаетесь вашего заработка. Все это было днем. Вернулись: гроб сына мерцал золотом парчи. У гроба стояла жена, проливая жемчуг слез, и вы ее утешали, тая от нее ее неверность. Потом вы прошли к себе. Все здание вашей жизни рухнуло теперь на вас, когда вы остались одни. Склонились на диван. Раздался звонок. Вы вспомнили, что это ваш друг, искони соблазнявший вас смертью. Вы хотели ему отворить, но легкий сон на мгновение сковал вас – полусон, полузабытье: и вот прошел образ вашей борьбы, корабль «Надежда», заливаемый золотым кружевом смерти. Мгновение – вы очнулись: вы очнулись победителем.

И мертвый друг, бесцельно звонивший, сходит теперь по ступеням лестницы. Хлопнула дверь: мертвец укрыл в темень улицы свой восковой лик.

Вы стоите у окна – победитель: в пролете между зданиями догорает жемчужная полоска зари. Вы пьете этот ласковый жемчуг: и жемчужина за жемчужиной, как слезы, что катятся на ваших ланитах, падают в вашу душу: душа ваша – драгоценный сосуд, наполненный жемчугом.

Вы знаете теперь, что над смертью и жизнью, над болью и радостью одинаково восходят жемчуга зари. Вся жизнь для вас теперь – только жемчуг. Все приводите вы к жемчугу зари.

Вот панихида. Вы стоите над гробом сына с розовыми камелиями. Друзья ваши плачут. Жена ваша в слезах. В синих волнах ладанного дыма мерцают слезные жемчуга. Жемчуг, жемчуг – «это заря», – шепчете вы: и знаете, что это – счастье. А если и это – счастье, то что же несчастье? Вся жизнь – только счастье, когда она приведена к заре, теперь никогда вы не умрете. Над всей вашей жизнью будет всегда развернутая лазурь. В глазах у людей вы будете искать этой лазури: глаза людей – это голубой небесный пролет, который закрывают белоснежные облачка маленьких радостей и темные тучки несчастий. Они приходят и уходят, заслоняют лазурь: значит ли это, что нет лазури? Всегда, всегда она – с нами: наше счастье, наше тихое, как жемчуг, счастье – оно всегда с нами.

Небо омывает землю сверху и снизу. На земле наша жизнь. Наша жизнь летит: все скорей, все скорее.

Она летит.

Наша жизнь, как дитя, почивает в голубой колыбели. Она – всегда в колыбели. Наша жизнь – взвизгнувшая ласточка, утопающая в лазури.

Кто это понял, – понял, что нет ни боли, ни радости: и в боли, и в радости усмиренная тишина небесного озера, по которому пробегает рябь тучек.

Кто понял, понял все. Он не изменится, быть может, работа его удесятерится. Но в суматохе жизни, стоя у телефонной трубки, вспомнит он, что над нами лазурь и, ах, улыбнется себе самому, отвечая суетой на суету.

Дни, как матовые жемчужины, будут глядеть к нему в окна, когда небо в тучках, росы, как розовые бриллианты; и засверкают и отгорят, когда небо очистится от туч, бирюза, бирюза прольется в окно.

Надо помнить, что есть весна, лето, осень и зима. Весной текут ручьи. Летом колеблется золотая нива. Осенью свевается с деревьев багрец. Зимой серебряный атлас метелей просится в окна, вскипая, как пена пьяного шампанского.

А если ничто не в силах отнять у нас этот серебряный атлас, золото и багрец, все остальное, что погибло, вернется. Религия, искусство, наука, справедливость, добро, – все родилось в тот миг, когда человек вспомнил, что заря – золотая, а небо бирюзовое. А прогресс только утончил это знание.

Любите жизнь, любите весны, – любите, не уставайте любить! Посмотрите: там... вдали полоска догорающих жемчугов.

*1907*

## XXVIII. РАДУЖНЫЙ ГОРОД

А душа – какие она взрывает пласты переживаний? Душа – динамит; глубоко, глубоко зарыта душа! Глубже всего она зарыта.

А душа – всегда она радуется. Душа легка, душа – светла. Душа – эфир. Эфир сгущается. Песок, глина, гранит – только сгущенный эфир.

Песок усталости, вязкая глина повседневной жизни, гранит отчаяния – только кора, покрывающая вечно легкий эфир. И человек окаменевает в тисках гранитной скуки, в трясине вязкой жизни, весь осыпанный пылью ненужных слов, деяний ничтожных.

Но вот еще немного скуки, отчаяния, падающего камнем в динамит заснувшей души, и взрыв: взрыв света.

Разбиты гранитные скалы. За ними – слепительный пролет. Но маска самодовольной тупости разбита на человеке. Он весь сияет, осиянный.

Есть люди. Есть слова людей. Есть слова, как заря. Есть слова, как прах придорожный.

Люди то умеют, то не умеют говорить. Как часто из-под пыльного смерча слов мерцают вам бирюзовые очи, – то не очи: то голубые пролеты в небо. Уста говорят повседневные слова: раздается пошлость за пошлостью. Человек не имеет «слов к выраженью желаний». Но отчего улыбка цветет, как заря?

Есть люди с пролетом в душу. Как из-за грязного, убогого стекла глядится порфирородная заря-заряница: так из-под изношенной маски, которую повседневность вылепила на лицо, цветет на вас луч жизни живой.

Души людей, что пышные зори. Одна заря вся жемчужная; другая – перламутр.

Вот – точно тигриная шкура, воздушная, отливающая янтарем и золотом; вот – просиявшее вино; вот – бледная, бледная... чуть розовая.

Душа душе светит. Заря с зарей сходится. Люди встречаются друг с другом, точно гранитная глыба неуклюже сталкивается с гранитной глыбой. Но вот двое пережили один подъем, увидели одно горе, одною радостью улыбались – посмотрите: плавится гранит, как легкий лед, как ярый воск. И души – свечи тихим огнем простирают друг другу свои легкие крылья, словно крылья разметанных, перистых точек на рассветном небе весеннем, когда весь горизонт и смеется, и пышет, и плачет одной зарей, одной мольбой. Отношения между людьми – это гирлянда цветистых зорь, где все оттенки цветов в сложных аккордах сплетаются в одну гармонию, в одно, пылающее пожаром, небо.

По небу пробегают грозы, синие клочки громыхающих туч. Ярость, страсть, негодование заволакивают пожар вселенской любви. Гуще, все гуще тучи, они сталкиваются, и вот серая пелена низко опущенных туч спустилась низко.

Посмотрите: точно гранитная крышка гроба навалилась на вас, – но не верьте. Снимается серая пелена. Это не гранит, это – туман.

Люди, нашедшие свою душу, разве не способны они озарить повседневность многоцветной радугой небесных мелодий?.. Разве не видят они, что то, что мы называем повседневными словами, – только отблеск иного, живого. Люди, взорвавшие граниты своей тюрьмы, победили тюремные стены города. Город сверкает им зарей мирового пожара. В мелочах они отыскали несказанное.

Они любят город новой любовью, любовью победивших. Они могут бесцельно бродить среди туманных улиц и радоваться блеску. Каждая витрина, каждое окно магазина – море света. Вот окно: подойдем. Здесь фиолетово-розовые шелка и лазурные бархаты. Вспомним душу, отошедшую в вечность. Это была простая, ласковая старушка. У нее в доме висели часы с кукушкой и она кормила вас мятными пряниками. Она говорила о давно прошедших годах, о невозвратной юности своей, а вы – тогда маленькая девочка – клали ей на колени свою белокурую головку. Старушка клонила к вам свой сквозной, как белое кружево, лик, и фиолетово-розовые ленты ее чепца щекотали вам неугасившиеся щеки. Фиолетово-розовый шелк и старушка: это соединение запечатлелось у вас на всю жизнь. Потом вы видели фиолетово-розовое небо: такое небо бывает в августе. Вы вспомнили умершую старушку. Кругом убирали рожь. Тяжелые, золотые снопы, сквозная старушка, вставшая прахом на пыльной дороге, зарницы и закаты. И вот все, все вспомнили вы, взглянув на окно магазина. Милый, фиолетово-розовый шелк по рублю за аршин. И рядом лазурный бархат. Такой бархат смотрел вам в глаза. Это были очи любимого жениха: две бархатных незабудки. Они говорили: «не забудь». И вы не забыли, спутница моих городских прогулок. Оттого-то вы так жадно остановились у окна. Прохожие видели только барышню, жадно глядящую на тряпки.

«Тряпки» – ах, душа превращает их в былое.

Глаза оторвались от освещенного окна, чтобы впиться в другое: там рождественские игрушки, там блеск парчовых нитей, звезд и горы, горы там золотых и серебряных орехов. Из-под сквозной паутины света глядит серебряный Дедушка Мороз, Рупрехт, св. Николай – кто хотите. И, спутница моя, – слезы подступили к вашему лицу.

Но дальше, дальше: от окна к окну, от воспоминания к воспоминанию. Сколько дорогих надежд, невозвратных, сладостных мигов сияют в безделушках. И нет мелочей: везде звезды света. Вы переносите наш взгляд вдаль: сияющая огнями улица. У фонарей роятся снежинки. Под ногами хрустит белый бархат снегов. Каждая снежинка – алмазная звезда. Миллионами алмазных звезд выстлан ваш путь, над головой тоже звезды. Какое сияющее великолепие в душе! Мы прошли всего одну улицу, но душа осветилась: душа, убранная елка, вся горящая в золотых фонарных огоньках, мерцающая серебряной путаницей ниток – елка, которую несет сказочный старик, Рупрехт, чтобы кого-то порадовать. Но ведь и души прохожих, ведь и эти души (почем мы знаем?), – не горят ли они счастьем, богатством накопленных встреч, улыбок, вздохов. Глаза прохожих сияют ответным светом, уста смеются.

И город превращается в сплошное обетование для победивших соблазн. Кто сказал себе: «душа – заря, заря – палевый шелк, палевый шелк стоит столько-то копеек аршин», тот превратил душу свою в желтую тряпку. Кто же сказал: «шелк напомнил мне шелк небесных зорь, а небесные зори – символы прекрасных душ человеческих», тот в ничтожных эмблемах города провидел град новой жизни, весь сотканный из заревых вспышек души. Для того нет соблазна зрелищ: нет пестрой шумихи городских впечатлений: все это – сладостные предвестия чего-то иного, живого.

Что-то иное, живое встает и над городом, и над деревней, бархатной лаской зари.

Это душа.

Есть люди с пролетом в душу. Вы встретите их и в городе, и в деревне. Часто они не умеют говорить, а если говорят – говорят не о том. Но они умеют без улыбки улыбаться. Может ли легковесный столб праха занавесить ясную зарю? Может ли некрасивое лицо, неуклюжая фраза погасить сияние духа?

Все полно для них великолепия. Когда говорят, из уст их струятся цветы и выпархивают алмазные бабочки.

Есть красивые слова; слова пленяют, принесешь их к себе в дом, и они превратятся в ползающих мокриц.

Кто часто видел свою душу, тот и в уличной грязи сумеет рассмотреть отблески янтарей. А шелк сумеет превратить он в легкий пламень воспоминаний.

Для него улица соткана из перлов и света: это будущее улыбается в настоящем.

Все – только мост к будущему. И будущее будет.

Город – химера, город – чудовище, пока не умеешь его попирать. Город – мост к будущему. Он – радуга, перекинутая от земли к небу, от того, что есть, к тому, что должно быть.

«Имеющие уши, да слышат».

*1907*

# О ПИСАТЕЛЯХ

## ВЛАДИМИР СОЛОВЬЕВ

### Из воспоминаний

Есть спутники вашего детства: имена и представления, поразившие ребенка чем-то необычайным. Фантазия начинает усиленно работать, и слова, подчас совершенно просто сказанные, покрываются золотой фатой сказки. И имена, подчас незнакомые, как-то ярко сияют.

Я познакомился с В. С. Соловьевым сравнительно поздно; гораздо раньше я о нем слышал.

Не знаю, кто, где и когда впервые заговорил о нем при мне. Но еще в раннем детстве редко, но ярко проходил он в моем воображении. Странным и страшным казался он мне. Может быть, это было оттого, что, будучи с детства один среди взрослых, я прислушивался внимательно к полупонятным словам, к отвлеченным спорам. И незнакомые имена западали в память. Почему-то ярко запали имена Вейерштрасса и Соловьева. Вероятно, при мне кто-нибудь из «университетских» выразился в таком тоне: «Странный человек Владимир Соловьев». Или дама сказала: «Загадочный». А детское воображение заработало. Мне стало казаться, что Владимир Соловьев – странник, шествующий с посохом по городам, селам, лесам. Он – нечто вроде вагнеровского «Wanderer'a»: появляется то в Москве, то в Аравийской пустыне. Мой мир сказочных представлений пересекал он редко, но пересекал. Куда? В Аравию, на север? Для меня был он одним из музыкантов, что проходят на север в «Драме жизни», возвещая приближение горячки. Это было провиденциально: Владимир Сергеевич был для меня впоследствии предтечей горячки религиозных исканий.

Помню, однажды раздался звонок. Отца не было дома. К нам вошел, как мне казалось, кто-то сухой, длинный, черный, согбенный, с волосами, падающими на плечи, с длинной черно-серой бородой, с изможденным лицом и серыми глубокими глазами. Сел и показался добрым и маленьким, потому что длинны были его ноги: сидел с высоко поднятыми коленками и смеялся большим, большим ртом, протягивая мне свою костлявую, но какую-то бессильную, длинную руку. Посидел и исчез. Из разговора матери с отцом я понял, что это был Владимир

Соловьев. Приходил по какому-то делу, но мне он явился, как являются сказочные незнакомцы из Гофмана. Взрослые говорили, что в пустыне его приняли за черта. Мне казалось, что он вышел из смерчей Самума, пришел к нам; а когда вышел за дверь, то смерчем расклубился, метелью пронесся. Греза стала реальнее.

Вскоре опять я его видел у профессора Стороженко. Опять поразило его в жестокой думе сожженное лицо среди благообразных довольных лиц окружающих. Казалось, что голову вот-вот положит он на колени, потому что колени его длинных ног высоко поднимались, а туловище казалось коротеньким. Мы, дети, бегали среди гостей, стараясь приколоть к сюртукам бумажные хвостики. Мы, дети, с шутливым страхом косились на Соловьева. А *«бука»* Соловьев добродушно посматривал на нас.

Так сказочно промелькнула фигура Владимира Сергеевича в далеком детстве моем. И позднее я встретился с ним. Но только последняя встреча, незадолго до его смерти, имела для меня роковой и глубокий смысл.

Громадные очарованные глаза, серые, сутулая его спина, бессильные руки, длинный, со взбитыми серыми космами прекрасная его голова, большой, словно разорванный, рот с выпяченной губой, морщины, – сколько было в облике Соловьева неверного и двойственного! У французов есть одно слово, не переводимое на русский язык. Оно характеризовало бы впечатление, которое оставлял на окружающих Владимир Сергеевич. Француз сказал бы про него: «Il était bizarre». Гигант – и бессильные руки, длинные ноги – и маленькое туловище, одухотворенные глаза – и чувственный рот, глаголы пророка, и – посмотрите: вот мимо проносят поднос с печеньем; длинная рука Соловьева протягивается к печенью, с виновато-беспомощной улыбкой он щурится, наклоняясь над сластями, осматривает каждую конфету, каждое печенье; цепкие пальцы возьмут то и это, благодарно закачается перед прислугой, растеряется. Потом обернется к собеседнику, забудет старательно выбранную кучку сластей, скажет одну только фразу (говорит он мало), но слово его брызнет зарей. Бессильный ребенок, обросший львиными космами, лукавый черт, смущающий беседу своим убийственным смешком: «Хе-хе», и – заря, заря!

Соловьев всегда был под знаком ему светивших зорь. Из зари вышла таинственная муза его мистической философии (*она*, как он называл ее). Она явилась ему, ребенку. Она явилась ему в британском музее, шепнула: «Будь в Египте»*. И молодой доцент бросился в Египет и чуть не погиб в пустыне: там посетило его видение, пронизанное

---

* Этот факт, совершенно реальный, описал он в поэме своей «Три свидания».

«лазурью золотистой». И из египетских пустынь родилась его гностическая теософия – учение о вечно-женственном начале божества. Муза его стала нормой его теории, но и нормой его жизни. Можно сказать, что стремление к заре превратил Соловьев в долг, и раскрытию этого долга посвящены восемь томов его сочинений, где тонкий критический анализ чередуется с расплывчатой недоказательной метафизикой и с глубиной мистических переживаний необычайной. Дешифрируя его учение, мы встречаемся с громадной эрудицией и с дьявольским умением полемизировать, которым Соловьев так часто злоупотреблял: как из пушки, стрелял Соловьев своей критикой и по врагам, и по друзьям, и – увы! – по воробьям. Но если вы пожелаете узнать, для чего нужно было Соловьеву всю жизнь громить, бичевать и взывать, то под его критикой и полемикой вас встретят бледные, безжизненные схемы метафизики. Но самая эта метафизика для Соловьева – только скромная вуаль над ему одному ведомой тайной: эта тайна – голос заревой его музы. Этот голос ему шептал: «Будь в Египте». Но этот же голос шептал ему: «Полемизируй со Страховым, ибо Страхов – эмблема смерти». Такова жизнь Соловьева – всегда и везде быть озаренным. Заря принимала образ прекрасной музы и манила его. И Соловьев из «Hôtel d'Anglétеrre», в Петербурге бросался на Сайму, потом в Москву к Н. Я. Гроту, после чего Грот начинал заниматься чуть ли не спиритизмом. А Соловьев отправлялся в Египет.

Помню большие коричневые свечи, которые привез он своему брату, М. С. Соловьеву, из Египта. Соловьев всюду как бы ходил с большой коричневой египетской свечой, невидимой для его маститых и уравновешенных друзей, но, быть может, видимой некоторым из его друзей, относительно которых ходили слухи, что друзья эти – «темные личности». Вот эти-то темные личности впервые и возвестили о том, что Соловьев – вовсе не философ, а странник, ходящий перед Богом.

Стасюлевич, конечно, не видел свечи в руках Соловьева, друзья-идеалисты, которые все были по меньшей мере профессора и все говорили Владимиру Сергеевичу «ты», свечи не видели тоже. Они превратили учение Соловьева просто-напросто в философский идеализм и даже не в неокантианском смысле этого слова, а просто для них философия Соловьева была удобным средством для борьбы с позитивизмом, с которым Вл. Соловьев если и боролся, то разве в ранней молодости; потом он признал и по-своему осветил контовский позитивизм.

Вот почему чувствовал себя Соловьев одиноким, хотя из одних друзей его и состояло психологическое общество. И из-за зеленого стола, где раздавались такие важные, такие любезные, казалось бы, для него речи, убегал Соловьев к холодным струям многошумной Иматры или к белым колокольчикам Пустыньки*, а то и прямо к «подозрительным личностям»: пьянствующим пророкам, юродивым неудачникам, к знакомым нищим или, пожалуй, ко всем без разбора извозчикам, раздавая свои деньги. После кончины философа странные обнаружились его связи со многими «отверженными». Но страннее, что именно к ним-то, пожалуй, и повертывался Соловьев своим настоящим ликом.

---

* Имение, принадлежавшее прежде гр. Толстым, где гостил Соловьев.

Многие увидят в моих словах фантазию, скажут, что про покойного можно писать теперь все, что заблагорассудится. Но пусть это же скажут и близкие к Соловьеву лица, знавшие традиции его интимной жизни. Мне приходилось встречаться с Соловьевым и в профессорском кругу. Мне приходилось слышать о нем от его «почтенных» друзей. Но я видел его черновые бумаги, при мне читались его интимные письма. Но я знал о нем из наиболее верного источника: от брата покойного мыслителя, М. С. Соловьева, с которым он был особенно дружен и в семье которого я был принят как родной. В уютной гостиной у Соловьевых проводил я все свободное время, будучи гимназистом, а потом и студентом. Здесь вели мы нескончаемые беседы, и многое в этих беседах касалось прямо или косвенно покойного философа. М. С. Соловьев был замечательным человеком; он умел соединять спокойную уравновешенность, эрудицию, с той безграничной свободой, которая не заслоняла от него ничего искреннего, какие бы формы эта искренность ни носила. Он был авторитетом и для своего брата, и для «маститых» друзей Владимира Сергеевича, и для молодой кучки искателей, которых в то время обливали презрением «маститости»-отсхоластики. Вокруг Соловьевых группировались все смелые и искренние, идущие своим путем.

М. С. Соловьев любил в брате своем вовсе не автора восьми томов, а нового человека, услышавшего призыв и в бархатной ласке зари, и в тихом плеске белых колокольчиков: «Сколько их расцветало недавно!» (Вл. Соловьев). Вот почему я не мог не научиться любить в Соловьеве не мыслителя только, но и дерзновенного новатора жизни, укрывшего свой новый лик под забралом ничего не говорящей метафизики. И не мог я не смотреть на Вл. С. Соловьева с глубокой любовью, когда встречал его в обществе брата за небольшим уютным столом, под мягким абажуром. И что-то неуловимо-мягкое, грустное и близкое зацветало в сердце – цветок за цветком. «Сколько их расцветало недавно» – так еще недавно, всего семь-восемь лет тому назад! А вот прошло семь лет, и лампады тихо мигают над тремя незабвенными могилами, и личность Вл. Соловьева уже отходит куда-то вдаль, становясь легендарной. И только грустные березы вздохнут, вздохнут плеском весенних листьев, облетят осенью, а потом метель взовьет над тихим кладбищем дикие вихри свои.

Больной, худой приходил Соловьев к брату точно из неведомых стран. Худой, маленький, с высоко поднятыми космами, сидел он с братом за шашками, врываясь в наш разговор то гремящей своей шуткой, то вырывающим из-под ног почву замечанием. Но больше всего хохотал он шуткам маленького своего племянника (теперь талантливого поэта), дико ржал и стучал по полу ногами. Бывало, придешь к Соловьевым: в передней большая меховая, как у священника, шапка и большая меховая, как у священника, шуба. Подумаешь: «Ах, значит, приехал Владимир Сергеевич». Войдешь, – протянет длинную слабую свою руку, не смотря в глаза, скажет: «А ваш тезка Б. Н. Чичерин?»*

Скажет и быстро передвинет шашку. Слушает, ржет. Читаются стихи. Если что-нибудь в стихах неудачно, смешно, Владимир Сергеевич разразится своим громовым исступленным «ха-ха-ха», подмывающим сказать нарочно что-нибудь парадоксальное, дикое. Ничему в разговоре не удивлялся Владимир Сергеевич; добродушно гремел свое: «Ха-ха-ха! Что за вздор!» И разговор при нем всегда искрился, как шипучее вино. Не тяжестью доказательств измерял Соловьев разговор, а ценой остроумия. Чем более старался он в статьях казаться верблюдом, навьюченным грузом отживающей схоластики, тем свободнее, капризнее, слепительнее были его редкие афоризмы из-за шахматов. Он говорил, опуская промежуточные звенья мысли, короткими афоризмами; любил скачки мысли с вершины на вершину и не чуждался смелости; и там, где маститые его друзья влекли мысль с вершины умозаключения к другой вершине, как бы на скрипучей арбе, там Вл. Соловьев прыгал. И мы, молодые представители так называемого декадентства, чувствовали Вл. Соловьева своим, родным, близким, именно близким по жаргону речи, по психическому темпу переживаний. Всегда любовался я фигурой Вл. Соловьева.

Любовался им и за столом. Любовался им и на улице. Он проезжал в своей большой, как у священника, шапке, кутаясь в меха, среди снежных вихрей. Встречал его и в глухих черных подъездах, когда поднимался он, стуча калошами, точно батюшка, поспешающий на молебен. Потом он исчезал. И опять я заставал его за уютным чайным столом.

Помню, наступила весна 1900 года. Соловьев как-то особенно был измучен несоответствием между всей своей литературно-философской деятельностью и своим сокровенным желанием ходить перед людьми с большой египетской свечой. Он говорил брату, что миссия его заключается не в том, чтобы писать философские книги; что все, им написанное – только пролог к его дальнейшей деятельности. Незадолго перед тем он прочел свою лекцию о конце всемирной истории. Тут мы встретились как-то по-новому: мы встретились в первый раз, но это была и последняя встреча. Соловьев скончался.

---

* Я привык, чтобы с детства все напоминали мне об этом.

Помню, я получил записку от покойной О. М. Соловьевой. Она извещала, что Владимир Сергеевич читает им свой «Третий разговор», и просила меня прийти. Прихожу. Соловьев сидит грустный, усталый, с той печатью мертвенности и жуткого величия, которая почила на нем в последние месяцы: точно он увидел то, чего никто не видел, и не может найти слов, чтобы передать свое знание. В те дни у меня в душе накопилось много тревоги. При виде Соловьева мне хотелось ему сказать что-то такое, что говорить не полагается за чайным столом. Но желание осталось желанием, и я заговорил с ним о Ницше, об отношении сверхчеловека к идее богочеловечества. Он сказал немного о Ницше, но была в его словах глубокая серьезность. Он говорил, что идеи Ницше – это единственное, с чем надо теперь считаться, как с глубокой опасностью, грозящей религиозной культуре. Как я ни расходился с ним во взглядах на Ницше, меня глубоко примирило серьезное отношение его к Ницше в тот момент. Я понял, что, называя Ницше «сверхфилологом», Владимир Сергеевич был только тактиком, игнорирующим опасность, грозящую его чаяниям. Но пора было приступить к чтению. Вдруг раздался звонок. Соловьев обеспокоился: «Нельзя ли сказать...» Тут он начал тереть себе лоб и отыскивать неправдоподобные предлоги, чтобы избавиться от нечаянной слушательницы. Чтение должно было носить совершенно интимный характер. Потом он читал свою «Повесть об антихристе». При слове: «Иоанн поднялся, как белая свеча», он тоже приподнялся, как бы вытянулся на кресле. Кажется, в окнах мерцали зарницы. Лицо Соловьева трепетало в зарницах вдохновения. Тут я не мог не сказать чего-то такого, что было мне близко и что я усмотрел в диалоге действующих лиц «разговора». Соловьев посмотрел на меня удивленно. И на «робкие», дикие для всех замечания, сказал мне: «Да, да, это так». Я почувствовал, что между нами возникает что-то особенное. Соловьев посылал меня домой принести одну мою рукопись, в которой я касался того, в чем мы неожиданно сошлись. Но О. М. Соловьева сказала: «Уже поздно». Мы условились, что встретимся после лета. Я уже знал, что мы встретимся прочно. Но Соловьев скончался. И не сказанное между нами слово стало для меня лозунгом, как стала для меня впоследствии лозунгом его могила, озаренная красной лампадкой.

Часто потом мне приходилось бывать в местах, где гостил Соловьев. Еще недавно смотрел я на белые колокольчики, пересаженные из Пустыньки, о которых сказал он: «Сколько их расцветало недавно». Еще недавно надевал я в дождливые дни его необъятную непромокаемую крылатку. И дорогой образ в крылатке, на заре, склоненный над белыми колокольчиками, так отчетливо возник – образ вечного странника, уходящего прочь от ветхой земли в *град новый*. А за ним воскресли дорогие, отошедшие в вечность, образы.

*1907*

## ЧЕХОВ

### А. П. Чехов

Чехов – это завершение целой эпохи русской литературы. А мы не можем сказать определенно, что его уже не начинают забывать.

Чехов – это огромный, всем нам нужный, важный для нас талант. Еще важнее его теоретическое место в конфигурации современных нам литературных школ. В нем встречаются, в нем скрещиваются противоположные течения: символизм и реализм. На Чехове лежит преемственность дорогих для нас литературных традиций Л. Толстого. И в то же время в чеховском творчестве заложен динамит истинного символизма, который способен взорвать многие промежуточные течения русской литературы; эти течения часто открещиваются от здорового *честного* реализма, портя свой реализм заемными румянами quasi-символических образов. В то же время среди символистов последнего времени процветают тенденции, извне сочетающие реализм с символизмом. После Чехова такое сочетание – абсурд. *Мистические реалисты* открывают в баранке и кренделе что-то особенное; они описывают крендель так, что волосы становятся дыбом. В то же самое время символисты нет-нет, – и посадят какой-нибудь из своих сверхвременных символов на пароход. Те и другие не имеют ничего общего с Чеховым. У тех и других – компромисс, у тех и других – предательство своего литературного пути. Те и другие не преодолевают ни символизма, ни реализма; те и другие представляют собою шаг назад в истории развития литературы последнего десятилетия сравнительно с Чеховым. Символисты, влекомые к «Знанию», «знаньевцы», растворяемые символизмом – все эти полусимволисты, полуреалисты далеки от истинного реализма Чехова. Но и действительность чеховских символов им чужда.

Поясним нашу мысль.

Нам кажется далеко не случайным, что наиболее крупный писатель последнего времени остался без школы, в то время как творчество Горького породило целую плеяду подражателей. В то же самое время Валерий Брюсов, вырастая у нас на глазах, уже образовал школу. Брюсов дал нам методы истинного символизма: он переходит от символа-переживания к образу-модели. Его мир – это мир двух действительностей, – из них видимость – только арка, под которой мы проходим в неизвестность.

Чехов, наоборот, исходя из реального образа, утончая и изучая самый образ видимости, рассматривает его как бы в микроскоп, указывает нам на то, что образ этот в сущности сквозной. Но выхода он не дает, и мы, окруженные неизвестностью, обречены пребывать в замкнутых пределах нашей стеклянной тюрьмы.

Брюсов нам как бы говорит своими образами: «Мы не можем объяснять на языке тайн. И вот я опускаю на тайну завесы условных знаков. Но посмотрите: условные знаки совпадают с окружающей действительностью». Чехов говорит нам обратное: «Я ничего не знаю о тайне, не вижу ее. Но изучите действительность в ее мгновенных мелочах. Я не знаю выхода из стен моей тюрьмы, но, быть может, бесконечные узоры, начертанные на стенах, не двухмерны, а трехмерны: они убегают в пространство неизвестности, потому что стены могут оказаться стеклянными, и то, что мы видим на их поверхности, может оказаться за пределом этой поверхности. Все же я ничего не знаю».

Школа Брюсова устанавливает культ мгновения. Ткань времени Чехов расчленил на отдельные элементы ее – мгновения. Здесь он завершитель истинного реализма (мир мгновенных образов и переживаний). Символизм и реализм, как начало и конец, соприкасаются в одной точке; эта точка – мгновение; но подходы к мгновению противоположны. В символизме мгновение есть средство запечатлеть переживание, не имеющее соотносительной формы выражения в видимости. В истинном реализме дезинтеграция времени в ряде отдельно взятых мгновений есть цель; средством этой цели является описание материала, данного нам в видимости и переживаниях.

Символизм и реализм – два методологических приема в искусстве. В философии мгновения оба метода совпадают, как совпадают две окружности, только в одной точке. Эта точка совпадения реализма и символизма есть основа всякого творчества: здесь реализм переходит в символизм. И обратно.

Задача истинного реализма заключается в приведении его к основе творчества, к совпадению его с символизмом в точке касания самих в себе замкнутых сфер. И если символизм может развиваться в направлении коллективной символизации (религия), базис его устойчив только тогда, когда он приведен к точке касания с реализмом. Задача русского символизма не заключается только в развитии его как коллективного символизма, но и в утверждении его в самом себе, т. е. в приведении к точке касания с реализмом так, чтобы реализм незаметно для себя стал символизмом.

Развитие символизма идет в прогрессивном и регрессивном направлениях; это не значит, что нужно кое-как смешивать реализм с символизмом: такое смешивание кощунственно для обеих школ.

Чехов никогда не сознавал себя символистом, но он благородно и честно как бы отдал все свое творчество на то, чтобы творчество его стало подножием русского символизма.

Вся поверхность его образов реалистическая. Образы первых его произведений ничем не отличаются от образов наших типичных представителей реализма. Но чем глубже проникает его взор в самую структуру жизненных отношений, чем детальнее он изучает структуру своих образов, – тем образы эти прозрачней: так непрозрачный кусок дерева, когда микротом срежет тончайший его слой, под микроскопом распадается на отдельные клеточки, и далее: клеточка, ее физические свойства, рисуя ряд формул, смысл которых ускользает от понимания, – клеточка сама превращается в тайну; и дерево уж не дерево, а совокупность многообразных тайн.

Так с углублением чеховского реализма внутренняя основа этого реализма, не предавая традиций прошлого, переходит в символизм. Чехов расположил все многообразие чисто-реалистических приемов вокруг своего центрального символического фокуса; вот почему в нем мы находим отклики метерлинковщины (всегда несколько дешевой) и настроений Гамсуна. Только у него единство символа и реального образа – далекий фон; между этим фоном и нами он набрасывает ряд перспектив, все суживающих диапазон переживаний, подстилающих образ, пока не вырастет на переднем плане Чебутыкин. Сидит Чебутыкин, и пока усталые люди мечтают о счастье, громко восклицает: «Цицикар: здесь свирепствует оспа!» («Три сестры»). На поверхности протекает жизнь русского общества эпохи Александра III-го. Но штрихи его письма, сами по себе вполне точно передающие действительность, образуют такую конфигурацию, которая приподымает Ивана Ивановича над известной эпохой. Эпоха становится символом вообще эпохи человечества. Иван Иванович становится человеком, комната его разрастается до мира. Но и каждый отдельный штрих при всем его реализме у Чехова только равнодействующая более детальных штрихов: сначала он разлагает действительность на отдельные атомы, потом совершает незаметную перегруппировку этих атомов и складывает из них образ, неотличимый от образа действительности, но говорящий нам о чем-то ином, чего не сознает ни сам Чехов, ни его герои: они какие-то сквозные, будто тени, и разговор их о повседневном поражает наш слух, как «Парки бабье лепетанье». И мы жадно слушаем повседневную речь, и начинает казаться, что она смутно двоится, что и Чехов, и герои его чего-то не досказывают, что-то *знают*, но не умеют ни сказать, ни привести к сознанию свое знание. Все, что сказал нам Метерлинк, мы непроизвольно угадываем в творчестве Чехова. Здесь Метерлинк дал только ключ к тому, чтобы мы могли словами проникнуть в удаленные зоны чеховского интимизма. И мы понимаем по-новому мягкую грусть чеховской улыбки. Эту улыбку Чехов молчаливо унес в могилу и не сказал больше ничего; быть может, и не мог сказать, потому, что сам не знал, во что превратится его реализм, к какой точке привел он реализм русской литературы.

Такова субстанция чеховского творчества – опрозрачненный реализм, непроизвольно сросшийся с символизмом. Две замкнутые среды в нем соприкоснулись, как в одной точке. Вопрос только в методе подхода к этой точке. И метод Чехова – реализм. Сохраним же за ним название реалиста, но не будем соединять с понятием о *таком* реализме примитивных представлений.

Совершенно обратна форма последних произведений Чехова. Она – условна. Опираясь на тысячи деталей, он невольно производит выбор деталей и стилизует образ. По двум штрихам восстановляем мы подразумеваемые штрихи. А если и рисует он героев своих многими штрихами, каждый из них синтезирован: незаметно он вводит нас в сферу условного, и мы, не подозревая, заполняем сами его штрихи деталями. Сообразно с выбором черт крепнет форма его письма. Каждая фраза живет собственной жизнью, но все фразы подчинены музыкальному ритму. Диалог «Трех сестер» и «Вишневого сада» – да, это музыка! А мы часто ее не слышим, потому что герои его не изменяют молчанию, шепчут свои повседневные слова о том, что «Бальзак родился в Бердичеве» («Три сестры»).

Чехов удивительный стилист. Он первый инструменталист стиля среди русских писателей-реалистов. Горькому, Леониду Андрееву и прочим писателям-реалистам с символической закваской далеко до стиля Чехова, как земле до неба.

Образы чеховского реализма, извне стилизованные и изнутри соприкоснувшиеся с символизмом, завершают эпоху развития реализма в русской литературе. Вот почему у него не может быть самостоятельной школы; чеховцам остается лишь разработать детали им до конца пройденного пути. Если и стоит серьезно учиться у него, то только символистам, которые одни способны измерить весь диапазон его огромного, еще и теперь неоцененного дарования.

Вот почему в настоящее время нам смешны попытки эпигонов реализма извне завязать связь с символическим миропониманием. Единственно связующая точка только в Чехове. Она была, она и останется. Прочее развеется, как прах.

Окно всегда останется только окном, но оно может служить условным знаком переживания, невоплотимого до конца ни в один образ действительности. А новейшие полудекаденты («реальные символисты») – эти эпигоны символизма и реализма – как бы нам говорят: «Окно не окно, но и не не окно». И творчество Чехова беспощадно уличает их и лживость, и серединность.

Но всего позорней заявления символистов о том, что символизм исчерпан, когда у нас нет еще до сих пор ни одной строго разработанной теории и почти ни одного строго символического произведения. Впереди сложная работа, требующая полной отдачи интеллектуальных, моральных и творческих сил. И братанье эпигонов символизма с реалистами означает лишь полное непонимание того знамени, под которым они выступили (я не хочу думать, что это шарлатанство).

Чехов исчерпал реализм. Мы, символисты, преклоняемся перед ним, мы не хотим возвращаться к тому, что исчерпано, потому что мы сознаем провиденциальность чеховского творчества. Мы готовы учиться у него, проверять себя им, даже смотреть на мир его глазами – но смотреть вперед в те области, куда ведут нас пути будущего.

Чехов занимает центральное положение между двумя большими периодами развития. Он заканчивает собой XIX столетие, ставит отныне непереступаемую грань между реализмом и нами. И нам нет возврата к чистому реализму; поверхностный синтез обеих школ – надругательство над реализмом. Мы не хотим такого смешения, потому что мы уважаем реализм в его чистом виде и слишком ценим дорогую память А. П. Чехова.

*1907*

## «Вишневый сад»

Воспроизводя действительность, художник-реалист сначала работает над самыми общими чертами ее, потом он становится фотографом действительности. Его зрение развивается. Он не довольствуется уже поверхностной рисовкой явления. Вслед за определенным и длительным он останавливается на неопределенном, мимолетном, из которого слагается всякая определенность и длительность. Он воспроизводит тогда ткань мгновения. Оторванный момент становится целью воспроизведения. Жизнь в таком изображении – тонкая, кружевная работа, почти сквозная. Сам по себе взятый момент жизни при углублении в него становится дверью в бесконечность. Он, как петля жизненного кружева, не есть нечто само по себе: он очерчивает выход к тому, что за ним. Бесконечна интенсивность переживания. Кружево жизни, состоящее из отдельных петель, становится рядом дверей в параллельные коридоры, ведущие к иному. Художник-реалист, оставаясь самим собой, невольно рисует вместе с поверхностью жизненной ткани и то, что открывается в глубине параллельных друг другу лабиринтов мгновений. Все остается тем же в его изображении, но пронизанным *иным*. Он сам не подозревает, откуда говорит. Скажите такому художнику, что он проник в *потустороннее*, и он не поверит вам. Ведь он шел извне. Он изучал действительность. Он не поверит, что изображаемая им действительность уже не действительность в известном смысле.

Жизненный механизм направляет русло переживаний не туда, куда мы стремимся, отдает нас во власть машин. Наша зависимость начинается с общих нам неведомых причин и кончается конками, телефонами, лифтами, расписанием поездов. Между нами все больше и больше образуется замкнутый, механический, цикл, из которого все трудней вырваться. *«А»* убивает себя для *«В»*, *«В»* для *«С»*, но и *«С»*, за которого *«А»* и *«В»* отдают себя, оставаясь нулями, вместо органически связанной переживаниями жизни, отдает себя *«А»*, тоже превращаясь в нуль. Образуется машина бесцельного убийства душ.

Власть мгновений – естественный протест против механического строя жизни. Человек, освободившийся, углубляет случайный момент освобождения, устремляя на него все силы души. При таких условиях человек научается все большее и большее видеть в мелочах. Мелочи жизни являются все больше проводниками Вечности. Так реализм неприметно переходит в символизм.

Мгновения – это разноокрашенные стекла. Сквозь них мы смотрим в Вечность. Мы должны остановиться на одном стекле, иначе никогда мы отчетливо не разглядим того, что за случайным. Все примелькается, и мы устанем смотреть куда бы ни было. Но раз мы достаточно интенсивно пережили известное мгновение, мы хотим повторения. Повторяя переживание, мы углубляемся в него. Углубляясь, мы проходим различные стадии. Известное мгновение становится для нас неожиданным выходом в мистицизм: обозначается наш внутренний путь и восстановляется цельность нашей душевной жизни. Побеждается изнутри механизм жизни, отдельные мгновения не имеют больше власти. Жизненное кружево, сотканное из отдельных мгновений, исчезает, когда мы найдем выход к тому, что прежде сквозило за жизнью. Рассказывая о том, что видим, мы произвольно распоряжаемся материалом действительности.

Таков мистический символизм, обратный реалистическому символизму, передающему потустороннее в терминах окружающей всех действительности.

Чехов – художник-реалист. Из этого не вытекает отсутствие у него символов. Он не может не быть символистом, если условия действительности, в которой мы живем, для современного человека переменились. Действительность стала прозрачней вследствие нервной утонченности лучших из нас. Не покидая мира, мы идем к тому, что за миром. Вот истинный путь реализма.

Еще недавно мы стояли на прочном основании. Теперь сама земля стала прозрачна. Мы идем как бы на скользком прозрачном стекле, из-под стекла следит за нами вечная пропасть. И вот нам кажется, что мы идем по воздуху. Страшно на этом воздушном пути. Можно ли говорить теперь о пределах реализма? Можно ли при таких условиях противополагать реализм символизму? Ныне ушедшие от жизни опять оказались в жизни, ибо сама жизнь стала иной. Ныне реалисты, изображая действительность, символичны: там, где прежде все кончалось, все стало прозрачным, сквозным.

Таков Чехов. Его герои очерчены внешними штрихами, а мы постигаем их изнутри. Они ходят, пьют, говорят пустяки, а мы видим бездны духа, сквозящие в них. Они говорят, как заключенные в тюрьму, а мы узнали о них что-то такое, чего они сами в себе не заметили. В мелочах, которыми они живут, для нас открывается какой-то тайный шифр – и мелочи уже не мелочи. Пошлость их жизни чем-то нейтрализована. В мелочах ее всюду открывается что-то грандиозное. Разве это не называется смотреть сквозь пошлость? А смотреть *сквозь что-либо* – значит быть символистом. *Глядя сквозь,* я соединяю предмет с тем, что за ним. При таком отношении символизм неизбежен.

Дух музыки проявляется весьма разнообразно. Он может равномерно пронизывать всех действующих лиц данной пьесы. Каждое действующее лицо тогда – струна в общем аккорде. *«Пьесы с настроением»* Чехова музыкальны. За это ручается их символизм, ибо символ всегда музыкален в общем смысле. Символизм Чехова отличается от символизма Метерлинка весьма существенно. Метерлинк делает героев драм сосудами своего собственного мистического содержания. В них открывается его опыт. Указывая на приближение смерти, он заставляет старика говорить: «Нет ли еще кого-нибудь средь нас?» Слишком явный символ. Не аллегория ли это? Слишком обще его выражение. Чехов, истончая реальность, неожиданно нападает на символы. Он едва ли подозревает о них. Он в них ничего не вкладывает преднамеренного, ибо вряд ли у него есть мистический опыт. Его символы поэтому непроизвольно врастают в действительность. Нигде не разорвется паутинная ткань явлений. Благодаря этому ему удается глубже раскрыть звучащие на фоне мелочей символы.

Вот сидят измученные люди, стараясь забыть ужасы жизни, но *прохожий идет мимо... Где-то обрывается в шахте бадья.* Всякий понимает, что здесь – ужас. Но может быть все это снится? Если рассматривать *«Вишневый сад»* с точки зрения цельности художественного впечатления, то мы не найдем той законченности, как в *«Трех сестрах»*. В этом отношении *«Вишневый сад»* менее удачен. Психологическая же глубина отдельных моментов совершеннее передана здесь. Если прежде перед нами была прозрачная, кружевная ткань, созерцаемая издали, теперь автор как бы приблизился к нескольким петлям этой ткани, и яснее увидел то, что очерчивают эти петли. Мимо других петель он скользнул. Отсюда перспектива нарушается, и пьеса имеет какой-то неровный характер. Относительно Чехов пошел назад. Абсолютно – не остался на месте, истончая методы. Местами его реализм еще тоньше, еще более сквозит символами.

Как страшны моменты, когда рок неслышно подкрадывается к обессиленным. Везде тревожный лейтмотив грозы, везде нависающая туча ужаса. Хотя, казалось бы, чему ужасаться: ведь идет речь о продаже имения. Но страшны маски, под которыми прячется ужас, зияя в пролетах глаз. Как страшна кривляющаяся гувернантка вокруг разоренной семьи, или лакей Яша, спорящий о шампанском, или грубящий конторщик, или прохожий из лесу!

В третьем действии как бы кристаллизованы приемы Чехова: в передней комнате происходит семейная драма, а в задней, освещенной свечами, исступленно пляшут маски ужаса: вот почтовый чиновник вальсирует с девочкой – не чучело ли он? Может быть, это палка, к которой привязана маска, или вешалка, на которой висит мундир. А начальник станции? Откуда, зачем они? Это все воплощения рокового хаоса. Вот пляшут они, манерничая, когда свершилось семейное несчастие.

Мелочь окрашивается каким-то невидимым доселе налетом. Действительность двоится: это и то, и не то; это – маска другого, а люди – манекены, фонографы глубины – страшно, страшно...

Чехов, оставаясь реалистом, раздвигает здесь складки жизни и то, что издали казалось теневыми складками, оказывается пролетом в Вечность.

*1904*

## «Иванов» на сцене Художественного театра

Есть последовательности различных порядков. Правильное течение повседневности обусловливается тем, что мы полагаем границы между этими последовательностями. Разнообразные ряды их не пересекаются друг с другом в обыденной жизни. Например: сонные ассоциации заключены в особый ряд; им не отводится места во время бодрствования. Сон, отдых, исполнение обязанностей – все это параллельные, непересекающиеся ряды последовательностей. Пересечение рядов, смешение порядков последовательностей, сравнение этих порядков друг с другом – все это обусловливает так называемый *«фантастический»* элемент, с которым мы встречаемся в искусстве. Перед глазами утомленного долгим сном жизни протягивается вереница образов. Причудливые арабески их так странны, так сказочны. Не следует забывать, что самая сказочность образов есть часто не что иное, как осложнившаяся реальность, благодаря взаимному пересечению различных обрывков повседневных последовательностей. Эти обрывки, встречаясь друг с другом, невольно сравниваются, сопоставляются, сливаются. Так возникают художественные символы фантазии, принимающие порой чудовищные формы, например форму сфинкса (полуженщина-полузверь). Не следует забывать, что части этой чудовищной формы взяты из действительности. Изысканные образы фантазии далеко не всегда воплощены в повседневность. Воплощение их, не нарушая повседневности, придает жизни неуловимо фантастический характер. Можно говорить о воплощенных и невоплощенных символах.

Художественная сила слова покоится на средствах изобразительности. Средства изобразительности являют нам в большинстве случаев способы соединения, сочетания, подмены образов. Способы эти (метафора, метонимия, гипербола и т. д.) сводимы к сравнению. Сравнивая что-либо с чем-либо, я соединяю разнородные черты в одно. Вот почему художественная последовательность, как и сон, способна явить нам несуществующие соединения существующих образов. Вот почему в художественных символах исчезают границы между действительностью и сном. Вот почему воплощенный символ сливается с жизнью.

Образы действительности влияют на нас. В душе образуется непередаваемое отношение к любому явлению действительности. Это отношение, вызываемое явлением, мы называем его настроением. Настроение может увеличиваться и уменьшаться. Увеличиваясь, оно врывается в обычный распорядок образов, претворяя их: сонные ассоциации начинают тогда врываться в жизнь и незаметно смешиваются ряды последовательностей. В этом смешении может открыться известного рода правильность. Различные ряды могут пресекаться в одном образе, расходясь от этого образа, как от центра, бесконечными, непересекающимися лучами. Перед нами не будет смешения рядов, а соединение их в одном образе. Различные ряды, проходя сквозь данный образ в различных направлениях, не нарушат связи его с каждой из пересекающихся последовательностей, в которой данный образ есть необходимое звено. Смысл данного образа определится, по крайней мере, по двум и более направлениям. Такое соединение последовательностей в одном образе являет нам реальный и вполне воплощенный символ.

Два пути ведут к воплощению символа. Вышерассмотренный путь есть путь от реального к фантастическому, когда жизнь становится сном. Наоборот: усложняя образы фантазии до последнего предела, мы увеличиваем взаимное пересечение последовательностей; в результате пересечения получаем все меньшие и меньшие взаимно сопоставленные обрывки, между которыми все больше и больше стирается разность, т. е. получаем дифференциалы различных последовательностей, вполне совпадающие друг с другом. Разность порядков единой последовательности вырастает благодаря разнообразию в способах сложения тех же дифференциалов. Элементы различных последовательностей объединяются пристальным рассмотрением в единую реальность. Это путь от фантастического к реальному, когда сон становится действительностью.

Оба пути ведут к воплощению.

Художественная постановка произведения, написанного для сцены, есть воплощение намерения автора. Как воплощение, оно есть добавление к этому намерению. Всякое художественное произведение непроизвольно символично. Вопрос о воплощении художественного произведения есть вопрос о воплощении символа. Но воплощение символа может идти по двум путям, совпадающим в результатах и, наоборот, расходящимся в точке отправления. Выбор путей для постановки определяется выбором пути, намеченного автором. Художественное воспроизведение той или иной пьесы облегчает автору воплощение символа. Непонимание пути, выбранного автором, наоборот, тормозит воплощение символа. Если автор идет от фантастического к реальному, от грезы к действительности, постановка должна подчеркивать условность грезы; только таким путем откроется ее реальность.

Путь от условного к реальному незнаком Художественному театру. Этим объясняется неуспех метерлинковских пьес. Наоборот: в подчеркивании фантастического элемента в реальном Художественный театр не имеет соперников. Я не знаю, кто воплотил в *«Иванове»* фантастический кошмар жизни – Художественный театр или Чехов, только при чтении этой наиболее слабой из чеховских пьес не получаешь и сотой доли того впечатления, какое выносишь, выходя из театра. Вся пьеса зажглась здесь светом иных реальностей, и мы увидели, что все эти серые люди, неврастеники, пьяницы, скряги – чудовищнейшее порождение сна, вросшие в жизнь фантомы, казавшиеся нам реальней реального в нездоровом тумане недавнего прошлого. Мы убедились в том, что их и нет даже, что они – игра тумана, ужасная туча, занавесившая горизонты. Туча, пока она висит над нами, кажется безобидной и серой; но стоит случайному лучу разорвать обманное марево, как почернеют уносящиеся обрывки; и то, что вчера по привычке казалось обыденным и серым, теперь поразит нас ужасом безобразия.

Эпоха, еще вчера казавшаяся нам столь реальной, вдруг оказалась тяжелым кошмаром, который мы приняли за реальность. Художественный театр с бесконечной мудростью неуловимыми штрихами обрисовал фантастический ужас недавней эпохи, взглянув на нее, как на далекое прошлое. С удивительной тщательностью всюду подчеркнуты неуловимые мелочи быта, отделяющие нас от девяностых годов XIX столетия – в результате получились скорей девяностые годы XVIII столетия, во многом напоминающие комический ужас сомовских картин.

Можно с уверенностью сказать, что *«Иванова»* создал не Чехов, а исключительно Художественный театр.

*1904*

## МЕРЕЖКОВСКИЙ

### Силуэт

Если бы два года тому назад вы пошли около часу дня в Летний сад в Петербурге, вы встретили бы его, маленького человека с бледным, белым лицом и большими, брошенными вдаль глазами.

День. Над Невой пурга разыгралась белыми атласами. Протянула длинные пурга свои руки сквозь решетку свистом; белыми опадающими цветами – снегами метет она дорожки. А на дорожках он, маленький, прямой, как палка, в пальто с бобровым воротником, в меховой шапке. Восковое его с густой, из щек растущей каштановой бородкой лицо: оно ни на чем не может остановиться. Он в думах, в пурговом хохоте, в нежном, снежном дыме. Мимо, мимо проплывал его силуэт, силуэт задумчивого слепца с широко раскрытыми глазами – неслепца: все он видит, все мелочи заметит, со всего соберет мед мудрости. И вот «Петр и Алексей», где вся сила в эпохе, в своеобразной жизни мелочей: эти мелочи возведет он в *иное, живое:* под внешней личиной быта оживит несказанный трепет грядущего – все для него символы. Но и его лицо тоже символ. Вот он проходит – подойдите к нему, взгляните: и восковое это, холодное это лицо, мертвое, просияет на мгновение печатью изощренной жизненности, потому что и в едва уловимых морщинах вокруг глаз, и в изгибе рта, и в спокойных глазах – озарение скрытым пламенем бешеных восторгов; у него два лица: и одно, как пепел; и другое, как осиянная, духом сгорающая свеча. Но на истинный лик его усталость мертвенная легла трудом и заботой. Отойдите – и вот опять маска. И нет на ней печати неуловимых восторгов, негасимых. Идет в белопенном кружеве кисейной пурги. Над ним сквозной омофор снеговой и тихий говор древес облетевших. Верно, обдумывает свой новый труд, о котором лет через пять заговорит Европа. Какое холодное мертвое лицо! Как будто та самая апокалиптическая мертвенность современной жизни, о которой сказал он так глубоко, так сильно легла гробовой тенью на его лицо, но под ней сияет брачная заря новой жизни, о которой он же сумел сказать словами Апокалипсиса: «И дух, и невеста говорят: прииди».

«Прииди и пойми». Вот что говорит нам Мережковский своим холодным лицом: «Я ношу в себе сладкое знание: но ты сам прииди и пойми».

Если бы мы подошли к нему здесь, в Летнем саду, посмотрел бы на нас он холодным, неприязненным взором, поклонился бы сухо, сухо. И прошел. Метель замела бы от нас маленького человека, сумевшего сказать такие большие слова, что полный смысл их еще не разгадан нашей эпохой и особенно русскими. О нем говорит Европа, им восхищается Ферстер-Ницше, видевшая страдания своего великого брата. А мы его читаем и говорим: «Мережковский опять написал о Достоевском».

Да.

В метелях вставал передо мной облик Мережковского в дни моей юности: и я его еще не знал лично. Его сочинение «Толстой и Достоевский» было для меня призывом февральской вьюги предвесенней, поющей о дне восстания из мертвых. Он сумел разгадать дикий, метельный крик, из которого рождалась страсть Анны Карениной к Вронскому; в предвесенний метельный крик воплотил страдание Ницше; в метелях открывалась ему буря света, и ее он назвал своей религией.

Мы познакомились близко. И я видал Мережковского в его обычной прогулке по Летнему саду. Мы дружески говорили, но он уходил в глубину своих мыслей. Он тогда создавал «Петра».

Так из года в год после утренних занятий бродил он в пустынных аллеях Летнего сада. Так же он бродит теперь в Париже, где-нибудь в Passy. Помню, шли мы вечером по горбатой rue Rénouare мимо дикого дома, где некогда жил Метерлинк; остановились у ниши старинного дома, в которой когда-то стояла статуя Мадонны, о чем свидетельствовали каменные, под нишею выбитые слова. Теперь в нишу вклеили рекламу с изображением Мефистофеля. Это было в жанре Мережковского. Он остановился, посмотрел на спутников: «Каково?» – Нам стало страшно.

Теперь бродит он такой же маленький и прямой с холодным белым лицом и вдаль брошенными глазами в уединенных аллеях Булонского леса. Пропыхтит автомобиль. Процокает белая лошадь под статным кавалеристом в изящном кэпи с закрученными усами. Он бродит тут и обдумывает своего «Павла».

Мережковский любит уединение. Это потому, что он – большой художник. Но как Толстой, как Гоголь, как Достоевский, говорит он свое «нет» эстетической культуре, во имя культуры религиозной. Уединяясь, творит формулы людского единения. И тут он, как Толстой, как Гоголь, – ходячее противоречие, потому что в жизни он – большой художник. И художник больше, чем проповедник. И нет человека более замкнутого, чем он, хотя он и способен говорить много и долго. Но еще более любит он тишину Летнего сада зимой, и атласный рукав метели, лизнувший окно серебряными звездами, оборвет его на полуслове. Он быстро пробежит в переднюю, оставив собеседника. Его нет: он бродит в метели.

О, как знакома мне такая картина.

Большая комната, оклеенная красными обоями. Пунцовые угли камина тлеют тихо: будто золотой леопард, испещренный серыми пятнами; тихо потрескивают в камине. На диване З. Н. Мережковская в белом, с красно-золотыми волосами, вся в отсветах огня, затянувшись надушенной папироской, ведет долгую, всю озаренную внутренним светом беседу с каким-нибудь новообращенным мистиком. С неженской ловкостью фехтует она диалектикой, точно остро отточенной рапирой, и собеседник, будь он тонко образованный философ или богослов, невольно отступает перед сверкающим лезвием ее анализа. А она то свертывается клубочком на диване, то ярким порывом выпрямится, выманив доказательство в свою пользу, и папироска ее опишет по воздуху огненный круг. Собеседник побежден. Сидит у камина, опустив голову, и щипцами размешивает ярые уголья, кипящие золотым роем искр, точно искрами шипучего шампанского. И уж хмель беседы, вино новое религиозных исканий, ядом сладким, благодатным, неотразимо входит в его душу.

Вероятно, часа за два перед тем произошла вот какая сцена. Собеседник пришел к Д. С. Мережковскому, чтобы потолковать с ним. Его провели в кабинет. Там над столом, заваленным книгами, над выписками из Эккартсхаузена, над Дионисием Ареопагитом или над Исааком Сирианином (может быть, над Бакуниным, Герценом, Шеллингом или даже над арабскими сказками – он читает все) с ароматной сигарой в руке поднялся Д. С. Мережковский и недоумевающим, холодным взором посмотрел на посетителя: посмотрел *сквозь* него – он всегда смотрит *сквозь* человека, *сквозь* стены, *сквозь* пространство и время. Тут, казалось бы, и должен сказаться в Мережковском проповедник: ведь пришли к нему говорить о слове жизни. Тут и должен бы выйти из заколдованного круга словесности, из цитат, ссылок, выписок.

Но нет.

Скажет: «Что собственно вам угодно? Вот я сейчас»... И быстрыми шагами уходит в комнату, где теплится камин. «Зина, ко мне пришел какой-то человек. Поговори с ним. Я с ним говорить не могу». И З. Н. Мережковская, быть может, в сотый раз принимается за свой операционный нож диалектики, так умело ампутирующий язвы души. Она, точно помощник виртуоза, хирурга, приготовляет условия для беседы неофита с Мережковским. Если с ним можно вести речь о словах глубоких и важных, если поддается свету его душа, его пригласят, пригласят еще и еще раз. Тогда-то Д. С. Мережковский брызнет на него молниями своей речи. Он слишком ушел в детали ему любезных тем и, как специалист, умеет брать тему во всей глубине. В противном случае он отделывается вялыми схемами. И потому-то люди, не умеющие подойти к этому пламенному человеку, так часто говорят с кислыми гримасами: «Мережковский – схоластик». Это значит – в них не оказалось истинной жизни глубинной, и Мережковский, как мимоза, весь съежился перед ними, завернулся в схемы.

Вот почему он не любит сам подходить к человеку; предпочитает сидеть у себя в кабинете за фолиантом или даже лежать на софе с арабскими сказками, временами прохаживаясь по кабинету с сигарой в руке, и слушать вьюгу, и вторить ее плачу, что-то насвистывая своими большими, темными губами.

Потом, быть может, войдет и в комнату, где идет многочасовой разговор, где золотые каминные угли потухли, и в камине груда их, прежде ярая, как огненный зверь, теперь – зверь пепельный. Встанет в дверях с застывшим лицом, обрамленным со щек растущими волосами, обведет собеседника скучающим взором, на его вопрос ответит невпопад. Его перебьет З. Н. Мережковская: «Дмитрий, да мы совсем о другом». А он не слышит: идет – идет к себе, к своим книгам, к своим думам, к своим песням. В трубе свистит вьюга, машет крыльями, и заглядывает в окна, и прилипает к ним морозными, бриллиантовыми лилиями.

Это ничего.

Зато какой нежной простотой, какой отеческой лаской встретит он всякого *действительного, глубокого*, кто сумеет подойти к нему. Быстро истает восковая маска равнодушной скуки на его лице, как тающая свеча предвоскресной службы. Обнимет и поцелует. И бархатный, вдруг окрепший голос его, точно голос рыкающего льва, будет громко и долго раздаваться в полуосвещенной комнате среди тихого плеска золотых каменьев, жаром кипящих в камине.

Собеседник ушел. Вечер. Звонки. Это – Бердяев, или Волжский, или кто-либо иной. И беседа. И Мережковский, маленький, уютный, ласково ходит по комнате, и то раздается его смех, то молнией разрезает он разговор. Как умеет прямо ставить вопросы он, освещать своим миросозерцанием все – науку, жизнь, искусство?

И уж Бердяев, всегда спокойный, всегда грустный, неузнаваем: глаза горят, мысли искрятся.

Тут в уютной квартире на Литейной сколько раз приходилось мне присутствовать при самых значительных, утонченных прениях, наложивших отпечаток на всю мою жизнь. Тут создавались новые мысли, расцветали никогда не расцветавшие цветы. Проходило много месяцев, и мысли эти начинали пестрить страницы журналов, иногда в искаженном, превратном освещении, без огня, без правды, и о них говорили: «Вот новое течение, вот эротизм, вот мистический анархизм». И Мережковский хохотал, видя *свое*, так превратно понятое.

Тут, у себя, когда по вечерам приходили друзья, близкие, поклонники, Мережковский развертывался во всю свою величину: казался большим и близким, родным, но далеким, пронизанным лучами одного ему ведомого восторга: казался прекрасным, был своим собственным художественным произведением. Говорил слова глубочайшей искренности, а если спорил, спорил без тех приемов литературной вежливости, которая опошляет и обесценивает все коренные вопросы, в которых прежде всего трепет тайны, а не трепет вежливости, не трепет условности. И как не любили Мережковского те, кто касается святого-святых человеческого бытия и при этом не может даже в эти минуты касаний сердец забыть условность. Здесь, у Мережковского, воистину творили культуру, и слова, произнесенные на этой квартире, развозились ловкими аферистами слова. Вокруг Мережковского образовался целый экспорт новых течений без упоминания источника, из которого все черпали. Все здесь когда-то учились, ловили его слова. Теперь эти слова с переставленными ярлычками горят скупо и тускло. Но они горят настоящим огнем у Мережковского. И его боятся – замалчивают, заметают следы.

Да, глубокая мудрость, соединенная с проникновением в тайны природы, и доныне в Мережковском. И доныне художник он, поэт тишины, из которой рождаются громы его речений. Бывало, говорит, метель снежным в окне крылом забьет, – и он присмиреет, замолчит; быстрыми шагами пройдет в переднюю. «А где же Дмитрий Сергеевич?» Нет его: он ушел в метель.

И опять З. Н. Мережковская одна продолжает беседу. С надушенной папироской сидит на софе, а Бердяев, или Философов, или я – мы сидим у камина, мешаем уголья. В окнах хохот метелей и серебряный дым. Серебряный дым покрывает стогны Петрограда.

А в снежном дыму, запорошенный идет маленький человек с холодным, холодным лицом, и большие, остановившиеся глаза его пронизывают и метель, и город, и пространство, уплывая в иные пространства, в иные времена.

Предвесенняя метель – и в ней Мережковский. Я думал о нем еще прежде во дни метелей. В метельный день познакомился я с ним. И часто теперь о нем вспоминаю в метелях.

*1907*

## Трилогия

### I

Перед взором задумчивого обывателя никогда еще не вскрывались влекущие тропы к вечным ценностям в исторических судьбах культуры русской. То предстояли нам соблазны пушкинской цельности, являя охмеленный образ родного творчества. Но на что изольется творческий хмель, в чем цельность скажется, не знали мы. Чем разрешится вещая немота души славянской, сказать не могли. То Гоголь кричал нам слова слепящие, пророческою усмешкой усмехнулся Гоголь. Гоголь манил нас, Гоголь звал нас. Потом скрючился Гоголь, как-то болезненно провлачился по русской жизни. Предносившийся образ будущей жизни омертвили слова покаянные слоем праха ненужным. Точно из богадельни питал он замыслы дел божественных и все-таки остался в богадельне. Блеснул огонек из груди Гоголя, творчество всклокотало в нем пеной обильной, но чем ближе видели мы ток творчества, тем чуднее казалось нам превращение пены хмельной, из уст зазмеившейся, в фараоновых змей, рассыпающихся пеплом. Ловкий был фокусник Гоголь-Яновский, а многое сумел он сказать. Многое сказал бы нам Гоголь, да поперхнулся Гоголь и судорожным кашлем *«Переписки»* перебил означенный путь излияний словесных. Русские люди могли бы уврачевать свои недуги верным лекарством Гоголя: мог составлять Гоголь снадобья благодатные, дурманы сладкие, умел и бережно сохранять их, как скупой аптекарь, а уврачевать не мог: был дар врачующий отнят от него.

Всю жизнь оттачивал Достоевский язвящее жало сострадания и с ним умел пробираться в сердца наши вором вкрадчивым да мягким; приобщил нас любовным, жалобным тайнам, пронес за собой льстивый призрак задумчивой святости. С сердцем медовым, с изорванной рыданьями грудью, со слезами искренними на темных, сверлящих глазах, – бледный, бледный стоял Федор Михайлович, потирая руки, пред русским обществом. Все ждали слова, но какое слово иссечет глубину безмолвия, – и вот живописатель отечественного духа грянулся о земь пред русской интеллигенцией *«с глазами полными любви новой... с тяжелым взором эпилептика»* (Мережковский). Поняли, что ничего не узнали. Поняли, что ничего не поняли. Хорошо это поняли и точно обрадовались.

Примечательный роговой голос еще недавно гремел, отзываясь и на пыл борений умственных, и на суету жизни пыльной. Еще недавно ходила среди нас крупная фигура в крылатке, пополняя сердце самумами сахарийскими, затопляя ум жемчуговой нежностью лобзаний небесных. Перст Владимира Соловьева прямо, неукоснительно, исступленно еще недавно к востоку далекому обернулся, где заря алая да неясная – заря восходила. По этому пути мы кидались на небо, запамятовав многое. Узрели розы лучей благодатных, не уразумев, что белизна их розовеет от праха земного. Померещилось нам, будто заря ясностью к земле припадала, а припала она не светом, а прахом алеющим. В высях недостижимых свет изливался.

Сказал нам: «Видите?» – «Видим», – отвечали. А спросил: «Чего же не идете?» – не могли не ответить, указывая в черную пасть глубин небесных, не могли не сказать с горестью горькой: «Не в пасть ли кануть?»

Ах, и маячили, и не маячили нам огни сторожевые. Целями небывалыми восходили над неутешной душой. Видели цели: только не умели безбоязненно приблизиться к ним. Вот почему замечались огни над отечеством. И отгорали. Вновь и вновь оставались мы с беспредметностью русской действительности, с действительностью, разъеденной всевозможными изъянами, на широких монгольских равнинах, перемытых оврагами.

Но чьи созидательные начертания заставляли нас устремляться устремлением духовным, чьи созидающие имена волновали волнением неукротимым, чьи сны запечатлевались печатью вечного и задумчивого, тем сумеем поклониться поклоном, принести воздыхание наше неугасимое.

Острым взором холодным скользнул Мережковский поверх сумерек будничной жизни, чтоб уставиться в упор на тайну Гоголя и Достоевского. Стальным лезвием взора рассек покровы тайн, и тогда оказалось, что равно стоит он и над культурой аскетической, и над культурой эпилептической, озаренный светом нового религиозного сознания.

К далям прошлого обернулся потом Мережковский, и заяснели приблизившиеся дали. Старые образы как-то по-новому заговорили с нами, и мы причастились причастием жизни неведомой. Со страниц всемирной истории глянули на нас родные очи, знакомые. За призрачной вуалью исторических фактов поднималась тайна единого имени. Кто-то стоял и звал нас из прошлого, но и будущее донесло к нам голос; все тот же Мережковский в образах прошлого сумел воскресить лик небывалого будущего, и вся история превратилась в искание единого лика.

Дорога нам память христианства, сочетавшая душу с образами великих гуманистов просвещения. Все мы причастны этому просветляющему веянию. Так недавно все мы согласным хором отказались бы разделить просвещение с христианством. Это облагороживающее безмолвное соглашение едва ли не распалось теперь, когда знакомство с миром языческим занимает в душе нашей такое видное место. Поняв благородный образ древнего эллина, незаметно поставили его на алтарь души, озолотили идол теплом солнечным, из кадильниц развернули пред ним дымно-синие курений ленты. С исторических горизонтов незаметно отступила идея христианская в темноту недр душевных, и на берегу сознания остались жалкие остовы догматического строительства. Переживание и форма разделились теперь; оказалась форма убогой, и от форм освобожденные неуловимо сплетались с болезненно извращенными корчами духа животворные, образующие переживания христианства. Если культура эллинская выкормила христианство, – наоборот, теперь на догматических камнях веселого зацвели зеленого луча цветики пестрые, чтобы исступленно терзала их пляшущая нога.

Как отразилось вечное понимание тайны на формах исторического христианства, рассмотреть нам и нравоучительно, и любопытно. Стаял лик ледяной, лик иконописный догматического христианства, вешними заструясь струями. Теперь нам кажется подчас, что и не было его никогда. Очи расточили прозрачную кору, обнаружив луговину зеленую. Пожалуй, сказали бы многие, что и не было христианства, как особого учения, коренным образом препобедившего язычества, а что были только многообразное изощрение, а подчас и извращение язычества.

Говорят, что христианство – преодоление язычества. Ежели это так, то под пеленой языческих образов окрепли символы христианства. Но когда только об одних изъянах язычества и говорят, не видят, что философские, научные и эстетические ценности за одно уж следовало бы причислить к язвам гнойным, безобразящим лик христианина; и даже более того: вся культура тогда – сплошной провал, сплошная черная пасть, зазиявшая на лике христианском. Это ли не ужас, не предел отчаяния. Там, где чаяли видеть пустынножителя, укрывающего немощи свои власяницей, оказался пустой темный плащ да выставленная из-под плаща безглазого черепа челюсть желтая – старая челюсть.

Во всех частях замечательной *«Трилогии»* Мережковского желтая смерти челюсть скалится неумолимо, безостановочно скалится. С мастерством неописуемым, с дрожью пред совершившейся подменой лика христианского обнаруживает Мережковский ночи черный провал в исторических формах религии. Смерть – старинная гостья – посещала еще первых христиан, а уж ко времени торжества христианства прочно поселилась она в гостеприимно раскрытых перед ней недрах церкви исторической. С редкой правдивостью разбирает далее Мережковский в *«Воскресших богах»* тайные пружины, управлявшие поступками ядовитых монахов. Пружинами этими являлись и пустая скорбь, и скопческая боязнь, и истерика душ, не врачуемых светом. В ярком живописании показал нам Мережковский земное, здоровое ядро христианства. На страницах, сияющих искрами любви и пафоса, убедил нас, что бытие тела и словесность духа животворны лишь в одной религии соединения, а символ воскресающей тайны – единого слова, ставшего единой плотью воскресшей. В этой плоти должны мы тонуть, в ней должно воскреснуть вселенское единение человечества.

Первый после Ницше соединил Мережковский формы христианства с образами истинного язычества. Сумел указать на залежи драгоценностей верных, расположить вокруг них вихри всемирной истории, так что герои оной оказались личинами опрозрачненными, вечно ценным светом зажженными. Борения наши угрюмые, светы бурные, из глубин души на поверхность жизни исторгнутые, оказались не нам принадлежащими, историческими. Наоборот, сама история, как нежная мать, заглянула близостью в очи, улыбчивой душой обернулась.

Воистину великий мастер Мережковский: пред лицом всего европейского человечества обнаружил он предопределенность путей сокровенных жизни и духа. Первый после Ницше опять, и опять, и опять пробил молотом живописания верную брешь из глубин души на поверхность жизни исторической, и денное, внешнее в неизреченном зачалось, и неизреченное получило дар речи дивной. Немое заговорило, и неведомое чаще и чаще наведываться стало. Читая Мережковского, точно находишься под очарованием единой мистерии, где судьбы народов и гениев и исторические – только чины службы благолепной. Ибо все здесь превознесено, все окутано клубами облачного фимиама, а может быть, уже плывешь на облаке. Самую землю сумел превратить Мережковский в восклубившееся облако, подмываемое синим плесканьем бездн эфирных.

Мережковский в *«Трилогии»* своей восстал над историей, как страж бодрствующий пригласил нас, сонных, *видеть и слышать*. Глубина души и поверхность истории являются теперь как два зеркала, наведенные друг на друга, только среди них откроется бездна тайны лабиринтная. Но не все ли равно, какое зеркало наводить на другое, из двух данных: зеркало ли души, или зеркало истории, ни в том, ни в другом, порознь взятых, ничего тайного не отобразится. Ежели сотворила нас история, то, наоборот, мы в истории сотворенные являемся плодом творчества собственного. Мы творим историю. Юлиан, Леонардо, Петр окрашены поэтому у Мережковского светом дерзновений ледяных и неведомых. Герои Мережковского точно крылатые. Ясные языки огневеющих крылий, точно адские языки огня, пляшут зловеще на страницах, им написанных. Вот почему боязно многим, привыкшим взирать на мертвую зыбь построений догматических, соглашаться с боготворчеством Мережковского. Христианство Мережковского поэтому кажется сперва видоизмененным ницшеанством, без чистоты и благородства. Но Ницше для Мережковского лишь предлог заговорить вообще о религии с точки зрения исканий освобождающих. Почва под ногами нашими колеблется, титан многовековой, старый, глыбами каменными заглушенный, начинает подниматься пред Юлианом Богоотступником, сим выразителем тайных ратоборств душ нахмуренных.

Что видят они в темно-сизых массивах, в голубом небе у кругозора вечернего взвешенных, золотым, колким молнийным проволоком опутанных, – что видят орлиные глаза Юлиана, императорской рукой меднодоспешною меч власти государственной сжимающего, как не титана, друга верного, нежным голосом своим землю на восстание неукротимо вновь зовущего. И стоит император, задумался – быть может, среди шелеста травинок, изукрашенных цветом душистым.

«Юлиан! Юлиан! Отрекись во имя мое от Галилеянина... Сквозь туман сверкнула утренняя звезда» (Мережковский).

Грустную сладость медовых соблазнов, титаном воскрешенных, соблазнов, вешним дуновением к сердцу прильнувших, после годин веры неукоснительной в черную челюсть смерти у одних и анатомических изысканий над оной же, произведенную другими, – эту сладость изобразил в *«Отверженном»* Мережковский. Ведь и Титан – такая же жертва, как и Распятый. Знали мы, что есть жертвы во имя Божие, но узнали, что и во Имя Свое есть жертвы бескорыстные. Сладость медовая, Титаном воскрешенная, есть сладость грусти, нежность любви к себе самому, это – любовь, во имя свое на крест приглашающая.

Отрекись во имя *свое* от Галилеянина, и блеснет звездой утренней, серебром грусти воскатишься над землей. И уже перед нами не юный взор воскресающего язычества, а упорная борьба взоров между восставшими богами Греции и взором, обливающим пламенем адским этих богов – позорящим взором Савонаролы, в котором отточила жало свое церковь историческая; вот что встречает нас на страницах *«Воскресших богов»*. Наконец в *«Петре»* оба мировоззрения одинаково намечают от противного цельный образ тайны единой. В этом отрицательном подходе к истине и слабость «Трилогии», но в этом же и художественность ее. Если бы Мережковский открыто пошел к имени, им узнанному, он не мог бы написать и «Трилогии», а потому существование ее, столь ценное для истории литературы русской, есть только следствие у автора недостатков методов религиозных. Соединение вечной нормы ценностей (христианства) с порядком стремительно растущих временных (языческих) ценностей есть вопрос бесконечно запутанный, с какой бы стороны мы ни приближались к нему: познание, общественность, религия, искусство – все эти ценности представляют разнообразные попытки решить вопрос основной в том или ином направлении. Приближаясь к решению вопроса сего, познание перестает быть познанием, общественность – общественностью, религия – религией, искусство – искусством. Все становится иным символом. Вот почему, приближаясь к концу «Трилогии», мы не можем не видеть привлечение в искусство черт все новых, не только пополняющих требования искусства свободного, но и нарушающих; все же хотя отдельные места в *«Петре»* достигают высоты и силы небывалой. Наиболее удачна часть первая «Трилогии», наименее удачна часть последняя.

## II

Что видят они в темно-сизых массивах, в голубоватых далях у горизонта вечернего взвешенных, золотым, колким молнийным проволоком опутанных, – что узрели скорбные очи Юлиана, нежно склоненного под лепет древес густолиственных? Смуглой рукой теребит и рвет хохочущий кровью плащ императорский, обливаемый нежностью лазури бледной, точно терзаемый тайными поцелуями девичьими, снова природа обнажила свою нетленную плоть, загрязненную мерзостью очей похотливых убогих пустынножителей, поваливших скопом в города и веси теперь, когда на мраморах чертогов царских безбоязненно епископы влачили парчовые ризы свои.

Устремленный взор богоборческий к титановским глыбам сопровождает нас повсюду в *«Отверженном»*. Там, в далеких громадах, среди курений облачных ждет Юлиан Титан нежный, опять и опять приходящий к горизонту. Мы пленяемся девственной кротостью титанизма. Христианство должна бы сопровождать эта кротость. Больнее всего было бы нам с ней расстаться. Кротость чтобы влекла нас к христианству, светом ровным озаряла его. Имя Христово, облиянное кротостью, словно миром ценным, как часто призывало нас в лоно исторической церкви.

С глубочайшим художественным проникновением показал нам Мережковский, что язычество-то и было истинным сосудом лазурной тишины. Ведь там эта чаша – чаша неба, опрокинутая над нами, и небо – вовсе не высота, а глубина, в которую искони устремлен взор нашей жизни, плещущейся на поверхности. Разнообразные морщины плесканий, слагая истории, – момент, и разгладятся они, и останется только тишина эфира, взвешенного в чаше неба. Вечно голубая нежность языческого неба является фоном, на котором предстоят нашему взору не только очертания мраморных храмов и богов, но и нежные формы живой плоти человеческой. «Стояла молодая девушка, совершенно голая... Нежный розовый луч... проскользнул между колоннами, упал в лицо и на... отроческую грудь» (Отверженный). Это тишина плоти земной, к которой титан с горизонта – титан древний – взывает, взывает как милый к невесте долгожданной. Но в зове том лазурная тишь безбурности, нарушаемая разве бранью арианского монаха: «Сорок лет не мылся, чтобы не видеть собственной наготы и не соблазниться... Тьфу. Тьфу... Тьфу...» (Отверженный). Не кажется ли нам в изуверском крике христиан, что оскалилась на нас желтого черепа челюсть смертная, безостановочно скалится смехом на воскресающую плоть. Вероятно, епископы христианские, пущенные из пустынь и темниц в чертоги венценосцев византийских, быстро освоились на государственных креслах. Но внесли ли они только в те чертоги вонь грязи, на них наросшей, не оставили ли в залах совещаний государственных следы своей телесной мерзости, ежели замахнулся на все христианство Юлиан меднодоспешною рукой императорской, мечом власти государственным?

Ницше противополагает Аполлона Дионису. Христианство Христа – Антихристу. Иногда теперь сближают с Христом то Аполлона, то Диониса. В первом случае дух ясности аполлинической является в христианстве строительством государственным: папа являет собою воплощенное лицемерие души, раздвоенной между свободой истинной церкви и железным рабством государства. Попытка преодолеть двоедушие в сторону государства являет подчинения неба земле, церкви государству. Человекобог – образ предельный, такое подчинение венчающий. Ежели зверь есть символ плоти земной, ангел – небесной, то добровольное служение ангела зверю выращивает перед нами сфинксов, карауляющих нас на гранях как индивидуальной, так и плотской общественной извращенности. Безусловное подчинение общества верующих государству подводит его под трон сфинксов, и потому общественная плоть – эта невеста – обертывается в страшилище зверское.

Внедрение церкви христианской в государство, наоборот, оплеснуло сердце Юлиана беспокойством, усугубило вражду: не верил он, чтобы в церкви этой тайны вещие дориносились. Разлагающая анархия смерти под ризами иноков одинаково грозила и государству, и тишине лазурной воскресающей плоти. Облачась в золото лат государственных, вот Юлиан объявил христианам борьбу не на живот, а на смерть; обнажил меч Юлиан, но обнажил меч против церкви во имя государства: никогда не стоял Юлиан за извращенную зависимость церкви от государственных начал. Глубок и праведен его бунт против безобразий. Нет демонизма в Юлиане. Непорочен он в своем богоборстве, как чистая девушка. Видя распад цельности государственной от стремления церкви проникнуться властным духом (уже церковь тогда была чревата сфинксом), Юлиан встал против имени Иисусова. Но лик, против которого он восставал, не был истинным ликом, а химерой толп темно-развратных, темно-христианских. Юлиан вне государства по сознанию своему будучи, по положению оказался связанным с государством, и потому-то не пришел к нему ближе Титан старый, серебряной звездой стоявший над тучею. Задумчиво склонился Юлиан и под пением стрел парфянских, и под вздохи древес густолиственных, блистая золотом доспехов, теребя хохочущий кровью плащ императорский. А когда не пришел Титан, и из далей неведомых только свистнуло вражеское копье, он понял, что Титан не спасет его, что и не было его вовсе, что была только маска, за ней пряталась тайна, которую он гнал всю жизнь.

Язычество не возродилось, потому что оно, как и христианство, об одной тайне, а тайна эта не терпит надругательств. Соединяясь с государством против христианства, соединился Юлиан вообще против тайны, и Титан не пришел и имени своего не назвал.

В *«Воскресших богах»* мы тоже встречаемся с нежной лазурью. Только оказывается она порой атласной тканью шлейфа красавицы флорентийской, из-под которой корчат нам рожи лики демонские. С другой стороны, и в христианстве не перестает мелькать знакомая оскаленная челюсть. Попаленный лишением аскет как будто начинает соблазняться язычеством, но от гнусного взора на теле чистом Афродиты разверзаются язвы губящие. Изображение Венеры было, наконец, благосклонно принято кардиналами и даже папой, но не оттого ли среди народов крещеных начались болезни... венерические. Венера стала Ведьмой. Дионис – Козлом. Девственный пульс жизни средневековое христианство разложило на развратный аскетизм и на развратный истеризм. Тайное имя, к которому был устремлен тоскующий взор Юлиана, из далекого прошлого приходило к нему. Но теперь эта тайна двоилась между христианством и язычеством. В этом самораздвоении исчезла она. Но с горизонтов будущего впервые она же глянула, и настоящее и прошедшее озаряя лучом тревожным. И на этой черте, делящей историю, Мережковский вылепил перед нами изумительный образ Леонардо из глины земной и тяжелых камней самоцветных, из световой игры солнца в лазури бледной. Юлиан, обращаясь к прошлому, не отделял в нем религии от государства. Лучи будущего сверкнули Леонардо от образов мужей крылатых, вознесенных над государством. Личность Леонардо, словно на облаке проплывающая над государством и церковью, самое государство и церковь превратила в зеркала, наведенные друг на друга, для того, чтобы в бесконечностях зеркального лабиринта снова и снова отразился Леонардо. Леонардо у Мережковского одинаково далек и от старого, и от нового града. Страхи и восторги, проносящиеся перед ним в истории, готов он видеть в созидающем созерцании, как отражение переживаний своих. Холодное любопытство съело его душу, потому что нет для него ни в чем души; все содержание жизни только бисер, им же рассыпанный. Он родоначальник научного метода, порожденного языческой идеей. Еще крупный шаг в развитии всемирно-исторической драмы, и личность, вознесенная над богом и зверем, созерцая бездны верхнего и нижнего неба, должна выйти на один из трех путей. Или небесное в ней подчиняется земному (церковь государству), или земное небесному (государство церкви), или земля и небо сливаются в начало единое, не в ней находящееся; так образуется теократическая община, где утверждаются люди как боги и цари.

Юлиан встал на защиту государства тайны ради. Папство окрылило криводушие, и как протест явился Леонардо. Но внесение зверства в церковь, в растлении являет церковь как государство. Папа необходимо становится императором, Человекобогом. Обожествление императора возносит его над государством прямо в пасть смерти черной.

*«Петр»* – наиболее сложная часть трилогии, наименее художественная.

В лице Петра и Алексея борются начала оба, которые уже не являются для нас в существе своем противоположными, а по способам подхода к тайне единой. Пред нами две величины, уставившиеся друг на друга, две маски оскаленные злобы крылатой; в них нет истины: маска исторической церкви, переходящая порой в *маску красной смерти самосожжения*, и маска черной смерти, то бишь жизни государственной. И Петр, и Алексей борются тайны ради. Ни того, ни другого не осудит Мережковский; особенно Петр, с его самообожествлением в государственном апофеозе. Если Петр является перед нами как земной бог, то этим еще не сказано, что он идет против Имени Христова. Самообожествление, не во имя рожденьем данное, а во-новом имени, духом открытом, есть существеннейшая часть торжествующего христианства. Но у всех нас единое новое имя, соединяющее... Подчинением исторической церкви имени своему Петр окончательно упраздняет историческую церковь в ведомство государственное. Отныне церковь российская не поднимет главы против тайн, нас влекущих. Государство служило орудием железным, верным для этой благостной операции; являясь носителем начал государственных, Петр, как и Юлиан, как и Леонардо, вознесен над государством. Но Леонардо не искал тайны вне себя самого, Юлиан ожидал ее из далекого прошлого, а пророческий взор Петра, попирая предстоящее государство, им созданное, непроизвольно рассекает горизонты громового будущего. И Алексей, и Петр тайну любили, оба углубили личность до ее последних пределов, оба преодолели ее, но в противоположном направлении, и потому одинаково казались друг другу холодными эгоистами, хотя оба были не правы. Оба поняли единство троичной тайны. Один как бы говорит нам: «Отец во мне; по собственному почину могу я быть произвольным. Я – бог, ибо Отец во мне. А потому и законы, мной изданные, как государство, нерушимы, я же для себя вне государства, но другие для меня мои». Другой мог бы ответить на это: «Я в Отце; подчиняясь закону отцов, я обретаю себя, как и всякий. Церковь говорит мне о законах Божеских, и потому я восстану против государственного произвола». Оба (Петр и Алексей) – анархисты. Оба разят государство с обеих сторон: тень безрелигиозного закона между обоими. Она-то искажает лики обоих друг для друга. Оба – ревнители церкви истинной, расколовшейся в истории на церковь Петра и Иоанна. Алексей один из последних ревнителей церкви Петровой, Петр – тайный предвозвестник церкви грядущей. Наряду с Петром и Алексеем есть уже пробужденные, предвкушающие истину, понимающие, что не с Отцом и Сыном она, а с Отцом и Сыном, в Духе соединенными. Но полнота преждевременных знаний давит проснувшегося (Тихона) немотой.

Петр – анархист. Но он анархист не во имя свое. Анархия только отрицательно определяет строй жизни новой, освещающий личную плоть, плоть общества, и, наконец, плоть вселенскую. Таким воскрешающим освещением плоти являются земные тайны, независимо от исторических форм, в которых она отлилась. Религия тайны, вознося нас над историей, становится религией конца. Петр Мережковского провиденциально как бы ускоряет приближение конца обострением общественных антиномий в жизни русской. И над последней частью «Трилогии» стоит грозное веяние Конца.

Петр – анархист. Но анархию во имя анархии не провозгласил он. Но укрыл от себя и от окружавших ее имя, заставившее *Россию вздернуть на дыбы,* – укрыл под маской государственности. Но он не мог заставить нас не считаться с этим именем. Мережковский гениально сорвал с Петра маску; мы увидели образ, близкий для нас. Невольно вспомнилась галлерея типов Достоевского (Версилов, Раскольников, Ставрогин, Кириллов).

Петр – Леонардо, понявший, что нельзя скользить над божеским и зверским во имя свое. Петр – Леонардо, перешедший от созерцания к действию; но не понял Петр, что только новое религиозное созидание есть выход как из апатии церкви исторической, так и от ужасов холодного демонизма. Петр был слишком одинок, чтобы из глубин тайного религиозного пожара, не освещающего никого, не перейти только к разрушению старых устоев жизни религиозной мечом государственным. Он провозгласил себя богом земным. В новой Иоанновой церкви он был бы только ребенком, как и все мы – *«дети Божии»*. Но и в области человеческих отношений еще не образовался «остров детей», к которому устремлялся Ницше. Голубиная ясность, когда некому было передать ее, обернулась в Петре львиной яростью против верблюдов духа.

Еще шаг, и люди современного сознания, подобно Петру заглянувшие в тайны глубин жизни личной, а также и общественной, подобно ему духом над государством вознесенные, так что государство отпечатало на теле своем их застывшие, оскаленные маски – еще шаг, и снимут маски они друг перед другом, и увидят, что – дети, и протянут руки к цветам, и затеплят свечи под голубым храмом небесным. И разглядятся образы, слагавшие историю; – и останется только тишина эфира, взвешенного в чаше неба.

Мережковский с пламенным дерзновением неоднократно звал нас к религиозному действу. И теперь знакомый голос его со страниц «Трилогии» красноречиво извещает, что и всемирная история зовет нас к тому же.

Имя Мережковского мы причислим отныне к наиболее дорогим именам русским. Припадал Мережковский к матери сырой земле, сумел уловить скок нарастающего будущего. Поднялся с земли, обернулся и просиял лицом своим, о путях вселенских поведал нам. Слова его сладко пропели в сердцах, отозвались родным дуновением, будто прозвучала в алтаре ектения вселенского диакона, приподнявшего орарь к свету зари последней.

*1906*

## «Гоголь и черт»

Странные светочи уж давно мерцали в творчестве Мережковского. Свет тревожный, свет озаряющий ярко лег на всех последних книгах его, начиная с замечательного исследования о Л. Толстом и Достоевском и кончая *«Грядущим Хамом»*. Подбором цитат, изъяснением всем известных, почти обыденных слов, смыслом необычайным и важным магически умеет пленять нас Мережковский. Его решительность, его прямолинейность, граничащая подчас с догматизмом, сечет глубоко сознание наше расплывчатое. Его столь необычные, столь сложные взгляды религиозные неудержимо однако западают в душу. И часто им нельзя ничего противопоставить равноценного по глубине и вескости. Так умеет Мережковский входить в душу. Так освещает он тайники, действительно существующие в душе всякой. Часто вскрываем мы в себе огни необычные, но сами не верим в них. *«Есть»* или *«нет»* – говорим себе. *«Есть»,* – говорит нам Мережковский, но так, что слова его снимают с нас паутину легковерия, и мы начинаем видеть невиданное доселе. Магия слов, которой владеет Мережковский с таким совершенством, относится не к области, где можно *доказать* или опровергнуть, а к той, где достаточно *указать* лишь на то, что всякий имеет, но чем он не умеет пользоваться. Мережковский не только указывает нам на ценности, но и пытается решать, как с ними поступать. Потому-то он соединяет ценности. Но соединять – значит разрешенное в свободе *связывать* в любви. И поскольку он переступает черту отрицательных определений свободы духа, постольку он связывает вечными узами. Но вечная связь и есть религия. Мережковский из свободы вернулся к религии. Он по-новому говорит нам об узах. Но сладко бремя, предлагаемое им, потому что есть у него к этим узам ключ свободы. Мережковский имеет ключ к душе своей. Потому-то он умеет этим ключом отпирать души чужие. И странная форма высказываемых им мыслей не так уж странна. И даже, наоборот, совершенно естественна, проста, неопровержима. Из области отрешенной душевной замкнутости, из субъективной утонченности переживаний сумел Мережковский пробить брешь верную в глубины духа действительные, но обычно спящие в человеке. Потому-то он нисколько не теряя своей индивидуальности, первый из нас опять заговорил языком простым, всем доступным, почти народным. Потому-то слова его западают в душу, глубоко западают и простым, и мудреным людям русским. Потому-то и умеет так совершенно ладить с многими наречиями, как отношений низинных, так и горных, что *об одном, только об одном и говорит он нам*. Тайна, им понятая, просится, просится навстречу людям, и потому-то горит заря и на словах Мережковского сердечных да благолепных. Потому-то и владеет даром речи сердечной, потому-то покрывает все ценности жизни трепетом любовным, потому-то и есть у него ответ на всякие наши борения, что тайна, его посетившая, есть тайна религиозного в Боге людей единения. К единению стремление религиозное – вот что тайну его боготворит. Но чтоб было действенным сие единение, надлежит рождаться ему не из схем синтетических, где душно так и скучно так: нет, в глубинах любовного жара, в нас вожженного, должно происходить единение всемирное. И по чину сего единения строительство всенародное, церковь земная да устрояется! Мы имеем в душе слово готовое, Слово соединяющее, и Имя Слову – Имя Слова, ставшего Плотью. Все мы знаем Слово, а сказать не умеем. Все мы – заики. Мережковский первый из нас, отпавших, сумел для себя сказать Слово, и вот слова его озарились озарением для простых и мудреных людей русских.

Но чтобы преступить черту, делящую узы мирские от уз небесных – черту свободы, – Мережковский должен был пройти те провалы душевные, где отнимается самая надежда на получение ценной связи (уз, барм небесных). Образ смерти оттуда уставился на нас. Черный глаз смерти (дурной глаз!) набрасывает тень на самую белизну денную. Днем серым белый день становится чрез сие. Первый из нас до конца понял Мережковский соблазн серого, т. е. к жизни пошлого отношения. Первый поведал нам вслух о диавольской роже жизни нашей. Вывел Черта Мережковский на свежую воду.

*«Гоголь и Черт»* исследование Мережковского примечательное – исследование, повергающее нас в размышление о Черте в жизни нашей, исследование, выводящее Черта из гоголевского творчества; и поскольку творчество Гоголя обращено к жизни русской, постольку в оном изыскании встает марево демона, протянутое между всеми нами. Здесь магия слов убедительна столь, что внимательный читатель уж не может отрешиться от взгляда Мережковского на близкую к нам эпоху. В этом отношении *«Гоголь и Черт»* пополняет и углубляет картину современности, нарисованную столь ярко *в «Грядущем Хаме»*. Если здесь нет тех прозрений, кои встречают нас в разборе творчества Л. Толстого и Достоевского, если над нами не проносятся видения крылатые Апокалипсиса, зато отделка деталей, тонкость анализа достигает здесь совершенства своего.

С мастерством тонким изобразил в свете нового религиозного сознания Мережковский двух главных героев Гоголя, Хлестакова и Чичикова. Хлестаковский идеализм так же, как и чичиковский позитивизм, вырастает перед нами в призраке вечного небытия. Самые герои (Чичиков и Хлестаков) превращаются в чудовищный миф. *«Вдохновенный мечтатель Хлестаков и положительный делец Чичиков – за этими двумя противоположными лицами скрыто соединяющее их пустое лицо, лицо Черта... Нашего двойника, который показывает нам* *в себе наше собственное отражение, как в зеркале, и говорит: «Чему смеетесь? Над собой смеетесь?»* (Мережковский).

Вот руководящая идея всей книги. С совершенством удивительным, с одному Мережковскому свойственной хитростью и остроумием проведена идея эта сквозь тончайший анализ всего гоголевского творчества. И когда анализ доводится до конца, рядом с лицом Гоголя выступает пред нами лицо гоголевского двойника, до странности напоминая самого Гоголя: это и есть Черт.

Но, с другой стороны, показал нам Мережковский, что Гоголь, с таким мучением сознавший марево жизни, нас окружающей, уже отделился от этого марева, уже противопоставлен ему. И если лицо Черта и напоминало нам лицо Гоголя, то сам-то Гоголь противопоставлен своему двойнику, сам-то Гоголь и умирает в борьбе с ним. По Мережковскому, Гоголь первый из писателей русских подошел к мертвой точке, разделяющей серединное, обыденное сознание от сознания цельного, соединяющего, символического, религиозного. Ужаснулся Гоголь тому, в чем мы живем, но не сумел найти выход, потому что боялся переступить, преступить через дорогое наследство общественных, государственных и религиозных традиций, которое почитал святым. Но новое религиозное сознание бросало Гоголя из тюрьмы, горело пламенем неугасимым, а когда нечем было его утолить, умер Гоголь.

Вот о чем красноречиво гласят страницы исследования первого русского критика наших дней, приглашают задуматься. Не оскудела еще русская критика, коль скоро в ней появляются такие перлы.

*1906*

## «Не мир, но меч»

Мережковский – серьезный писатель; когда с ним не соглашаешься, все же умеет он внушить к себе уважение; говоря открыто о глубоком, о своем, он до конца целомудренный. В ком целомудрие в наши дни? Разве не захватали все слова, разве не разводили смысл каждого слова так, что любой символ заподозриваем мы в двусмысленности? *«Любовь», «Бог», «соборность», «молитва», «мистерия»* – эти слова произносятся ныне в кабаках; и вот, когда приглашают нас в храмы, мы улыбаемся: «Знаем вас, храмо-певцы!»

Все соборники, мистики, оргиасты, эротисты, эротоманствующие христиане, чулкисты ловко черпали из Мережковского; здесь его проштемпелевали, там запутали, а он остается самим собой – цельным, незабываемым.

По-прежнему встречаем мы его необычное слово с глубоким почтением; с преклонением головы выслушиваем мы его даже тогда, когда не соглашаемся. А как часто приходится встречать смехом слова о сокровеннейших тайнах духа, только оттого, что их произносят не очищенные уста! Соглашаясь формально, мы предпочитаем сделать фигуру непонимания; не соглашаясь во многом с уважаемым учителем, мы благоговейно прислушиваемся к каждому его слову.

Я считаю нужным сделать эту оговорку, чтобы иметь возможность говорить о данном труде Д. С. Мережковского. Надо же провести черту между ним и иными сборниками.

В разбираемом сборнике мы встречаем статьи, носящие характер пролегомен ко всякой критике религиозного сознания; вероятно, этим, и только этим объясняется их конспективный характер. Таковы статьи *«Меч»* и *«Революция и религия»;* как та, так и другая статьи глубоко нас не удовлетворяют. Не будем касаться вопроса о том, прав или не прав Д. С. Мережковский в основных тезисах своей платформы; посмотрим, как он ее проводит.

Есть Бог или нет? Бытие Бога утверждается религией; необходимость религии выводится из бессмыслия жизни, обрываемой смертью; религия есть вывод из безумия, в которое впадает сознательный человек; апелляция к целесообразности есть переход к религии. Выдвинув проблему целесообразности, Д. С. Мережковский неизбежно подводит самой постановкой вопроса под религию фундамент гносеологических доказательств; гносеологическая проблема и есть проблема телеологическая. Но прежде, нежели решить эту проблему в направлении к обоснованию внутренне-реальной телеологии, необходимо исчерпать метод формально-гносеологический; современная теория знания еще не подошла к данной проблеме; и доводы разума в пользу бытия Божия еще пока вполне недостаточны. Д. С. Мережковский принимает их вполне. И потому-то он недостаточно убедителен (повторяю с формально-логической точки зрения), когда обрушивается на ложные выходы к религии: 1) искусство, как религия, 2) наука, как религия, 3) род, как религия, 4) общественность, как религия.

Творчество для него живо, пока символы имеют религиозный смысл: смысл для разума, для сердца, для воли? Если творчество должно сопровождаться разумными примечаниями, то оно перестает быть для сердца религиозным; если же оно религиозно для сердца, то переживаемая религиозная реальность не носит более объективного характера, нежели религиозно переживаемая эстетическая ценность.

Созерцание научное устанавливает вечность материи по Мережковскому и преходящее значение отдельной личности, но такое установление методологично, и всякий серьезный ученый понимает это.

Что же касается религии рода, то она носит столь же условный характер, сколь условна в теории знания всякая трансцендентная реальность; и пока необходимость такой реальности далеко недоказуема законами разума, религия рода для разума столь же допустима, сколь и религия богочеловечества и т. д.

Но Д. С. Мережковский, поспешив с утверждением необходимости религии с точки зрения законов разума, объявляет европейскую культуру, принимающую лишь «условные» формы религии, деревом с сухими корнями; и далее: он грозит культуре буддизмом и нигилизмом. Но доказательство необходимости религии из страха перед *«практическими»* выводами культуры не есть гносеологическое доказательство, дающее разуму хотя формальное, но *безусловное* оправдание религии.

Вот, где основная ошибка «пролегомен» Мережковского; апеллируя к разуму, он вовсе обошел гносеологическую проблему и потому-то дальнейший переход от религии к христианству, к религии Троицы, диалектичен и только диалектичен; после «Критики Чистого Разума» мы отрицаем эмансипацию диалектики от аналитики. В сущности он прибегает к диалектике Шеллинга и Гегеля; современная философия точно указала ошибки этих мыслителей, наметив иной, еще не проложенный, тернистый, хотя и возможный выход к религии; на этом пути должны базировать пролегомены ко всякой религии, и Д. С. Мережковский в своем стремлении к доводам разума в пользу религии вовсе не достигает цели. Мы лично не восстаем вовсе против стремления уважаемого писателя; мы указываем на бесплодность выбранного пути обоснования в статьях *«Меч»* и *«Религия и революция»*. Смесь диалектики с удивительным психологическим анализом объективно не оправдывает религиозную проблему; блестящие сравнения, аналогии, ссылки на историю и общественность лишь, видимо, диалектически приближают запросы сердца к запросам разума; отсутствие прямой связи между психологически данной сознанию онтологией и гносеологической данностью превращают quasi-философское обоснование христианства в эстетическое; религия эстетики все же остается эстетической религией. Мережковский здесь заражает, гипнотизирует, но не убеждает; зачем пытается он убеждать?

Особенно досадно превратное употребление Мережковским термина *«ноуменальный», «ноумен»; «мир ноуменальный»,* в точном смысле этого слова (по Канту), есть мир мыслимый, а не мир существующий. Досадно также выражение «законы чистого разума», вместо «идеи»; *«закон»* относим только к опыту. Отсутствие противоречия между законом разума и физическим воскресением у Мережковского основано на произвольном смешении терминов: «физический мир», управляемый законами, продиктованными рассуждающим знанием, и *«идея»* – несоизмеримы; идея ни нарушает, ни исполняет *«законов»*, ибо область ее применения иная.

Насколько логически парадоксальны «пролегомены» Мережковского, настолько они диалектически интересны по разработке (впрочем, не новы и, во всяком случае, художественно слабее всех прежних статей писателя). Но центром книги является изумительное исследование о св. Серафиме Саровском, где вскрыты и разобраны грехи исторического православия. Страницы, посвященные Серафиму, возвышаются до пламенных глав, посвященных Толстому и Достоевскому. «Последний святой» – ценный вклад в историю русской критики, искупающий дефекты все же несколько вялых диалектических упражнений нашего любимого писателя.

*1908*

## ГИППИУС

### «Алый меч»

Среди истинно культурных художников имя З. Н. Гиппиус занимает видное место. Из писательниц-женщин она одна вооружена всем, что составляет основу и мощь утонченной культуры. В этом ее незыблемое значение.

Есть два типа писателей. Вглядываясь в окружающее, одни стараются прочитать несказуемый сказ действительности, разгадывают загадки, загаданные жизнью. Этим, с одной стороны, они отвлекаются от жизни, в которой ничто не разгадано; с другой стороны, они стремятся перешагнуть за порог литературы, потому что литература для них только снимок с Тайны, Которую они разглядели в окружающем. Средствами литературы пользуются они, чтоб указать путь, и лезвиями мысли разрешают они кружево жизненных загадок. Но путь этот часто не простирается за пределы литературы, разрешение загадок остается не действительным, а мысленным. Опасность, грозящая им, – в том, что часто жизнь превращается для них в большой фолиант именно в тот момент, когда они полагают, что разгадали ее тайный шифр. Выступая, как проповедники, они выглядят только библиотекарями старинных библиотек, у которых ум заходит за разум. Все же эти писатели – символисты; только символы очерчивают они при помощи схем и нормативных правил. Им бесстрашно можно позволить себе увлечение тенденцией. Значение тенденциозной литературы только в том, что у истинного писателя, как бы предвзято и настойчиво он ни провозглашал тенденцию, есть постоянная связь между тенденцией и символом, который она отображает. В этом постоянном взаимодействии между символом и тенденцией все жизненное право на проповедь писателя этого типа, независимо от того, окружен ли он толпой, или по словам буддийской мудрости *«он грядет одиноко, подобно носорогу»*.

Писатели другого типа не стремятся расширить литературу проповедью. Они не находят тенденциозных моделей к переживаниям символа. Живут дыханьем Тайны. И о том, чем надышались они – настоем неба, ветерка, слов невнятных, пропитаны их ароматные страницы. Не убеждая, они побеждают; открывают, не указывая; не зная, учат. Если писатели проповедующие мужественны, эти – женственны: если те – непроизвольные теисты, всегда пантеисты – эти. Если те тайно тяготеют к эллинско-еврейской, христианской культуре, эти – буддисты, конфуциане или ведантисты. Нам не важно, какими словами характеризуют себя писатели; эти слова их о себе нужны, важны, интересны нам не сами по себе, а как рамка с большим или меньшим вкусом, обрамляющая *главное* в них. Есть множество примеров, когда писатели всю жизнь лгали о себе, воспевая рассудком, как раз противоположное тому, о чем пела их душа, *исключительно кокетства ради*.

Только глубочайшим гениям в немногие моменты творчества удавалось гармонично соединить оба русла литературы. Писателям же, лишенным гениальности, как бы ни был велик их талант, попытка соединить малосоединимое всегда приносит ущерб. Вот почему *не в принципе,* а на практике всегда приходится сожалеть, когда мудрец хочет остаться чистым художником, или когда художник ударяется в проповедь.

Все эти размышления невольно приходят в голову, когда пристально вчитаешься в разбираемую книгу.

В творчестве З. Н. Гиппиус мыслитель явно не соединен с художником. Она то возбуждает наше сознание, ставит перед нами ребром сложнейшие антиномии жизни, и когда мы всецело отдаемся очарованию ее ума и проницательности, нам вдруг неприятно режет слух пряность стиля, столь идущая, например, чистому художнику слова, для которого изысканность – святая простота, подвиг, молитва и воздыхание о Тайне. Есть красота формы в З. Н. Гиппиус. Иногда, выступая на первый план, как серебряный месяц из-за облака мысли, нежит и топит, и греет серебряная красота ее молитв, но там опять назойливым утесом выступит схема, нравоучение. Миг, и улетело очарование, улетело... Перестроив себя на новый лад, опять начинаешь понимать, что и *схема ее – не схема,* à façon de parler о несказанном, что здесь то же небо, и та же тайна, но *по-иному*. И вновь врезывается иная тональность без достаточно мягкого перехода в едва найденную гармонию, чтоб нарушить ее. И так все время.

Наконец, достаточно освоившись с главным недостатком произведений З. Н. Гиппиус, понимаешь, что резкая смена тональностей в творчестве ее – своего рода *метод,* и как всякий *метод* он имеет свое относительное оправдание. Гармония в ее творчестве есть гармония, построенная на закономерности в смене диссонансов. Это, правда, приличный выход из неуменья соединить цельно два противоположных метода творчества – *но только приличный,* указывающий на ум, вкус и изысканность разбираемой писательницы, сумевшей найти оригинальный выход там, где собственно выхода ей не полагается. Мы оцениваем вполне ее прием. Диссонирующие ноты, отсутствие цельности, все тонкое и хрупкое начинает нас прельщать, как прельщает нас музыка Скрябина, или как нравится нам сейчас Рамо (который для нас совсем не то, что для современников его), как предпочитаем мы капризно подчас запах полузасохшей сирени – сирени, только что распустившейся.

Если что цельно в творчестве З. Н. Гиппиус – это ее ум, вкус и культура: остальное – в противоречии, т. е. мудрец, призывающий нас *к тому, что за пределом литературы,* насилует художника в ней, серьезность религиозных призывов ее обессиливает художник. Но едва ли кто будет спорить, что в мозаике разнородных, несведенных к единству элементов творчества З. Н. Гиппиус есть места как удивительной красоты, так и места, глубокие по религиозному прозрению.

Четвертый сборник рассказов *«Алый меч»,* уступая в художественной силе *«Сумеркам духа»,* определенно и сильно окрашен проповедью христианства и соборности. Только проповедь эта носит подчас *«интимный, слишком интимный»* характер, чтобы быть действенной вне сферы малого круга посвященных в «христианский» жаргон автора. Это скорей интимные вздохи о соборной Истине, чем указание на путь к Истине. Все же пасхальный звон, призывный и ясный, звучит задумчиво в тихих речах автора. Ловко и умело соединяет талантливая писательница сложнейшие недоумения нашей культуры с все разрешающей пасхальной заутреней. Умело и ловко вскрывает мертвенность ходячих взглядов на христианство, увенчанных распадающимися храмами, в которых не звучит нам бархатный голос Тайны, сходящий с неба голос, – от которого *«тигрой»* загорается небосклон. Но когда для усиления христианской тенденции появляются все эти миссионеры, раскольники и даже студенты духовных академий, вместе с Марией Май (см. рассказ *«Suor Maria»*), долженствующие доказать неврастеническому идиоту, что существует магическое *Слово,* все разрешающее, скучно и душно так становится на душе! Ведь *дыхание* Тайны ведомо З. Н. Гиппиус: ручательством тому – *«Небесные Слова»,* где *Тайной* стыдливо овеяно каждое слово. Зачем предавать тишину ходячими поучениями – ведь не для одной З. Н. Гиппиус воркуют белые голуби Пришествия? Зачем эта Мария Май, играющая роль гувернантки при каком-то расслабленном полуидиоте, Андрее, к которому писательница готова причислить всех, кто не согласен с ее *явными* словами о *сокровенном*. Если З. Н. Гиппиус полагает, что она нашла *Слово*, разрешающее Тайну, то или тут мы имеем дело с романтикой, а не с действительностью, или же перед нами невольно, едва заметный, а потому и весьма опасный уклон к сар-пеладанству. Тайна, вокруг которой вращаются герои автора, существует не для одной только З. Н. Гиппиус. Для чего же, так сказать, в кредит брать монополию на священнейшее достояние всякого, потому что всякий говорящий и не говорящий, сознающий и не сознающий, *стремится все к тому же*.

Никто не знает, у кого есть *Слово* и открыто ли *Оно* хоть комунибудь из нас. Хочется верить, что оно открыто или всем, или никому; а потому и тон наставницы не к лицу автору, тем более, что этот тон убивает не одну страницу высокой красоты, чувство которой так развито в почитаемой писательнице.

*1906*

## Литературный дневник (1899–1907)

Легкой критической рапирой, изящно-свистящей, вооружен Антон Крайний. Прекрасные рисует рапира вензеля, шутливо посвистывает у носа противника, вызывая на нападение, а то злобно взвизгнет и расплачется гибким блеском. Легким свистом шелковистым раздразнит, и кажется – легко сразить такого противника, как Антон Крайний: о, не всегда его удается сразить, – попробуйте: перейдите в нападение: искусству фехтоваться не обучались критики российские: большинство из них искони дралось на кулачках, ну, а иные, маркой выше, как тяжело вооруженные выступают они на бой; пока-то соберутся! Непременно пищаль пудовую потащут за собой, да и подставку для пищали прихватят: благородно, почтенно, традиционно – но, Бог, мой! – пока-то заряжают они пищаль (десять печатных страниц!), пока-то установят подставку (еще десять страниц!), пока на врага свою ручную наводят пушку (десять страниц!), высекают огонь (десять страниц!) да выпалят (десять страниц; итого пятьдесят), – две-три строчки Антона Крайнего (шелковистый свист искристого лезвия!) способны нанести серьезные поранения той или иной вооруженной маститости. А кулачников критики российской буквально рядами укладывает рапира Антона Крайнего. Недаром в былые годы они устраивали облавы на изящного публициста.

Теперь собраны некоторые из статей его в одном сборнике; и собрание их обнажает в публицисте уязвимое место: это – форсированная небрежность, с которой разделывается он с рядом вопросов. Что, если бы вышел противник, обученный фехтованью? Побрызгали бы они зарницами блеска, стекающими с лезвий, а потом противник бы предложил перейти к *эспадронам*. Тяжел эспадрон методологического исследования для изящной ручки нашей талантливой поэтессы, укрывающейся под псевдонимом Антона Крайнего! Что, если бы противник замахнулся эспадроном, перенеся вопрос о свободе, или предопределенности творчества в область анализа основных понятий «свободы», *«необходимости», «творчества», «искусства»*? Бедный Антон Крайний, привыкший к небрежному отношению к противникам на основании прежних схваток с кулачниками да с неуклюжими стрельцами из пищалей: тяжелый эспадрон (слишком тяжелый для изящной ручки, посвистывающей рапирой) выпал бы скоро из ее рук!

А противник бы наступал: «Вы строите свое нападение на ряде непродуманных суждений; вы не выдвигаете ни одного вопроса во всей его серьезности; между тем заключаете, что искусство индивидуальное устарело, будучи лишь переходом от низшей формы тенденциозности к высшей. Ваши нападки справедливы, быть может, если бы вы имели дело с Емельяновым-Коханским или с Мачтетом, но перед вами Брюсов. Не говорю уже о Гёте: его-то куда прикажете вы девать? С ним что поделаете? Антон Крайний, защищайтесь: где свистящий блеск вашей рапиры? Эспадрон неловко вихляется у вас в руках». И противник бы наступал, а Антон Крайний отступал... «Вы утверждаете, что эстетический индивидуализм сыграл свою роль, и оперируете произвольно с понятием, требующим методологической обработки; сложна проблема индивидуальности: есть индивидуальность психологическая, эмпирическая, метафизическая, общественная, религиозная. Каково же у вас содержание понятия «индивидуальности»? Каков процесс индивидуального развития и каковы нормы этого процесса? Или для вас не существуют проблемы индивидуальности, поднимаемые научно-философскими дисциплинами? или вы зачеркиваете работы Гельмгольца, Фехнера, Фолькельта, Липпса, Оствальда, касающиеся искусства? Индивидуализм в искусстве – это вопрос, требующий сложной разработки, спорный и темный, и не свистом вашей, хотя и прекрасной, но – увы! – слабой рапиры он разрешится, а союзом или войной методологических крепостей, вооруженных дальнобойными орудиями; посмотрел бы я, что предпримете, когда разорвется над вами хотя бы одна серьезная граната. И не мы вам ответим: мы даму пощадим. Вы думали, что боретесь с нами, с индивидуалистами, – о, нет! – вы боролись не с нами, а с мальчишками из приготовительного класса, грозящими вам бумажной стрелой. Трах – эспадрон выпал из рук; защищайтесь же, мы не воспользуемся вашею неловкостью».

«Вы обнаруживаете незнание терминов: когда говорите об индивидуализме, то под ним разумеете солипсизм. Что вы требуете от современного искусства, вы его представитель? Неужели коллективного творчества христианских ценностей? Итак, на сложность методологических вопросов обрушиваетесь вы Христом и Антихристом? Так оскопляете вы культуру, и не «скопцам» (ваше определение декадентов) учить вас тому, что культура многогранна».

«Ну, довольно сражаться на эспадронах: мы ведь не забываем, что имеем дело с дамой; мы не обрушимся на нее гносеологией; возьмемте рапиру: давайте фехтоваться на равных основаниях. Итак, куда же у вас денутся Пушкин, Байрон, Гёте, Ницше? Или они – представители церковного искусства? Или они писали каноны? Трах – кончик рапиры сломался у вас: еще рапиру!»

«Ну, Бог с вами: поговорим о декадентах-идеалистах, которых вы окрестили когда-то собачками Гриньками, скопцами и другими в высшей степени любезными определениями. Бедные индивидуалисты-декаденты: пока, игнорируя культуру, науку, искусство, вы трудились над созданием небывалого соборного искусства, которое должно вызвать в нас такое приятное воспоминание (вспомните ваши недавние статьи?), да скуки ради бранились собачкой Гринькой, индивидуалисты создавали произведения, которые навсегда останутся в литературе русской, сидели над трактатами по истории искусства, культуры и теории познания, попутно любуясь зигзагами безобидной для них рапиры, и игнорируя, что рапира рисовала слово *«скопцы»* по адресу их; ах, ваша бедная рапира, столь субъективная в нападках на индивидуалистов, столь индивидуальная в своем «сверхиндивидуальном» пророчестве! Опять она сломалась; еще рапиру».

«З. Н. Гиппиус – *«декадентская поэтесса»:* г. А. Крайний, кто она, по вашему мнению, – не правда ли, *«собачка Гринька», «скопец»?* Нет, уж, г. Крайний: позвольте нам, индивидуалистам по существу или индивидуалистам по тактике, дружно встать на ее защиту. Ах, г-н Крайний: маска слетела с вашего лица: перед нами уважаемая поэтесса. Что может сделать галантный кавалер, как не опустить рапиру; как не подставить грудь под удары изящной ручки!»

Вот, что сказал бы действительный противник и потом начал бы без игры разбирать положение за положением Антона Крайнего. Мы не станем так поступать. Тяжба, затеянная когда-то задорным А. Крайним с декадентами – увы! – она решена не в его пользу; вместе с «отупительным» московским декадентством, с *«проникающим во все двери»* («сразу проникнуть умеешь во все ты») В. Брюсовым и *«недокисшим»* А. Белым, талантливый публицист награждал ударами своей рапиры петербургский «сверх-индивидуализм» – плоть от плоти чаяний Крайнего. А «тупительное» декадентство «острее» поняло мотивы острого критика в болезненно-«тупительном» отношении его к товарищам по перу. Эти товарищи – *«скопцы, от чрева матернего рожденные»* – оказались вдруг не лишенными *«чувства неоспо-*

*римого, как знать, что я не один в мире, но окружен мне подобными».* А вот А. Крайний, нас укорявший в отсутствии чувства солидарности, совершил этот грех, перепечатав старые возмутительные слова, опровергнутые очевидностью.

И не *«недокисшему»* индивидуалисту Белому указывать на это «перекисшему» христианскому сознанию Антона Крайнего.

И, если у Антона Крайнего есть честность мысли, не должна ли выпасть его рапира, такая изящная, такая легкая, когда обращает он ее против нас? В руках капризного субъективизма рапира сверхиндивидуальной публицистики годна лишь для малограмотной оравы кулачников, или для неуклюжего стрельца из пищали.

*1908*

## «Черное по белому»

З. Н. Гиппиус выпустила пятую книгу рассказов. Начиная с томика «Новые люди» до разбираемой книги, талант ее рисует ломаную линию. Меняется круг изображаемых тем, меняются и методы ее творчества. Часто и достоинства и недостатки ее произведений зависят не только от таланта автора. З. Н. Гиппиус – самая талантливая из писательниц-женщин. Кроме того: она – умнейшая среди современных беллетристов. Ее тонкий капризный ум как бы пронизывает фон собственного творчества. Ее ум часто – препятствие для нее. В этом отношении она – противоположность многим современным талантам; в то время, как эти таланты гибнут от недостатка ума, ей мешает в творчестве дойти до отмежеванных ей граней именно излишнее развитие интеллектуальности. Ум давит в ней художника. Темы, затрагиваемые ею в рассказах, слишком серьезны, слишком значительны; воплотимы ли они вообще в пределах ее формы? Быть может, если б развила она тот или другой рассказ в целый роман, тогда бы только сумела она высказаться вполне; тогда, быть может, не тяготились бы и мы. Есть художники, которые могут сказаться только на больших полотнах. Представьте себе «Фауста и Маргариту» Врубеля в виде миниатюрного наброска: мы не имели бы гениального произведения этого художника. Можно ли воплотить те глубокие мысли-переживания, которые пытается передать З. Н. Гиппиус, на 30 страничках малого формата в рассказе *«Двое – один»?* Ведь все тут непонятно нам, туманно. Она подходит к сложнейшим загадкам бытия как бы вскользь, бросает случайный взгляд и проходит мимо вовсе не оттого, что сама не понимает, чего коснулась: просто ей тесно в пределах рассказа и она поневоле должна подчинить его тенденции, схеме. Так, рассказ ее становится тенденциозным. Но здесь тенденциозность случайна: от недостатка места и времени воплотить в образы глубокую мысль. С ней происходит печальное недоразумение: затрагиваемые вопросы все глубже и глубже, переживания утонченней и утонченней. Сказываются в ней все черты художника-аналитика, вроде Леонардо да Винчи. Но она не умеет справиться с своим собственным ростом: растет зоркость зрения, а нам кажется, что пишет она хуже. Это оттого, что Гиппиус эпохи «Сумерок духа» воплощалась в небольших рассказах. И эти рассказы запечатлелись в такой яркой художественной форме! С тех пор индивидуальность ее безмерно выросла: ей слишком много нужно сказать. С беспечной ленью она только машет рукой, отделывается коротенькими абзацами своей ненаписанной повести, как бы снисходя до литературы. Оттого-то недосказанное давит читателя невоплощенной схемой: получается впечатление, что тенденциозность губит ее яркое дарование. Еще в *«Алом мече»* мы могли сомневаться, в чем сила ее индивидуальности: в проповеди или в художественной изобразительности. Нам казалось, что она становится искренне-тенденциозна. Но вот перед нами *«Черное по белому»*. И мы видим, что ошиблись. Такие рассказы, как *«Сокатил»*, *«Вечная женскость»*, *«Не то»*, ясно указывают, что эта тенденциозность вынужденная: проникновение в глубину человеческой личности у Гиппиус несоразмерно с формой выражения. *В романе, в трилогии* могла бы сказаться Гиппиус: почему не развивает она свои темы в этих формах? Слишком велики ее темы для рассказов и новелл. Тут все – наброски для одного произведения, над которым должна потрудиться рука крупного мастера. Гиппиус предает печати эти черновые наброски. Черновые наброски крупного произведения искусства не всегда художественны сами по себе. И многие рассказы З. Н. Гиппиус в томике *«Черное по белому»* страдают бескровностью: появляется видимость тенденции. В ней чувствуется рука крупного художника; в ней ум и полеты большого таланта. А она, как будто нехотя, обращается к литературе, наскоро записывает обрывки своей ненаписанной «трилогии», вовсе не заботясь о том, что скажет читатель и художественный критик. И критик, глубоко ценя ум и талант З. Н. Гиппиус, глубоко веря, на что она способна, как художник, все же принужден отметить значительные недостатки ее рассказов: сухость, тенденциозность и некоторую безжизненность. Нет, пусть лучше в пределах рассказа она воспользуется более скромными темами, а Васюту настоящего, *«которого можно было бы любить – и которого по-настоящему – никогда не было»*, оставить для того ненаписанного произведения, которое ей одной надлежит создать *и* которое создать она – может.

Мы твердо верим, что З. Н. Гиппиус, наконец, снизойдет до литературы, мимо которой она все проходит.

*1908*

## БРЮСОВ

### Поэт мрамора и бронзы

Куда деваться от модернизма? Все стали декадентами. Сколько появилось бледных, измученных лиц! Пойдите в театр: бледные юноши, бледные стилизованные головки. Прежде, бывало, достаточно сказать: «дух музыки» – и все хохочут. Будучи студентом, лет шесть тому назад, я читал в университете реферат. При слове «Ницше» две трети аудитории так весело ухмыльнулись. Не так давно мне приходилось публично выслушать упрек от студента петровца, что я держусь за деление искусства на *формы*, тогда как всем известно, что все – только музыка. Другой оппонент добавил, что и в живописи дело обстоит так же: все – *«голубая роза»*.

Недавно читался реферат, где доказывалось, что Вагнер превзошел Бетховена, Штраус – Вагнера, Дебюсси – Штрауса, Ребиков – Дебюсси, Архангельский (кто это?) – Ребикова. Поговаривают, что отыскался гений, исполняющий симфонии на «гребенках».

Рассказывают об одном лекторе, который в доказательство правоты своих взглядов на контрапункт, повернулся спиной к роялю и стал играть фалдами фрака. Публика наградила лектора аплодисментами.

Куда деваться от модернизма? Все стали декадентами.

Вагнер, Ницше, Реми де Гурмон, – все меркнет перед студентом-петровцем, провозглашающим в аудитории Политехнического музея, что искусства уже нет, и что формы миновали.

Это ли не эстетический нигилизм? Нет, я лучше останусь с Писаревым, чем со студентом-петровцем. И потому-то с таким мучительным подозрением начинаешь относиться ко всем новаторам-добровольцам. Во всяком движении, раз оно начинает оказывать влияние, вслед за смелыми экскурсиями вперед наступает пора организационной работы. Это случается в тот момент, когда к движению притекает «черная сотня». Черная сотня есть и у правых, и у левых. Она в свое время начинает вопить: «бей жидов» или «вешай буржуев».

Что нам делать, когда вдохновляемые новым искусством модернистические хулиганы готовы растерзать не только Пушкина, Гёте, Шекспира и Данте, но и нас, если мы поднимем голос в защиту этих *реакционеров* искусства.

Что, если студент-петровец призовет своих товарищей по убеждению и устроит митинг исповедников «духа музыки»? Что, если выработают они резолюцию об активном сопротивлении формам искусства и пойдут по музеям сокрушать статуи или вырезывать ленты из картин Врубеля? Или провозгласят музыкальный строй общественной жизни, с превращением Думы в орхестру. И вместо Муромцева, Головина или даже Хомякова будут агитировать за выборы в председатели... Георгия Чулкова? Воображаем себе Думу, в которой представители партий, вместо речей должны распевать арии; вообразим Думу, в которой, вместо голосования, увенчанные венками из роз депутаты начнут плясать вокруг статуи Диониса, предводительствуемые хорегом В. И. Ивановым?

И вот потому-то среди всеобщей сумятицы и полуграмотных криков все с большей и большей любовью останавливаешься на немногих именах, в которых служение «новому» есть вместе с тем служение вечному. Идеал художника всех времен – быть не только вдохновителем, но и законодателем вкусов. И величайшие художники соединяли в себе творчество с эрудицией, вдохновение с знанием техники. Что делать с тем, что первая фаланга русских символистов (Бальмонт, Мережковский, Брюсов) состояла из образованнейших людей своего времени? А среди новейших представителей сверх-символизма неудивительно встретить совершеннейших невежд.

«Совершеннейший невежда» начинает наглеть: часто он поднимает свой варварский томагавк над культурными ценностями и летит все дальше, все дальше от Ницше, Верхарна, Ибсена, Мережковского, Брюсова – все дальше, все дальше... вспять.

Неужели не видят в этом слишком поспешном преодолении новых ценностей, в этом выпуске векселей на громадную сумму стремительного бегства вдаль и вглубь... первобытного варварства? И потому-то все те, для кого новые искания не звук пустой, должны сплотиться вокруг немногих испытанных кормчих движения, и, видя бестолковое бегство полуграмотных добровольцев модернизма, властно сказать: «Ни с места: кто не с нами, тот против нас».

Еще недавно многим казалось, что волна убийств и экспроприаций есть предвестие новой вспышки революционного движения в России. Заговорили о том, что социал-демократия отжила свое время, что рабочие переходят в синдикализм и анархизм. Но это было началом «срыва» движения.

То же и в современном искусстве. Я положительно предсказываю, что так называемый символизм, рассасываемый широкой массой, – пройдет немного дней, – утонет в «знаньевской» литературе: тогда лопнут все эти дутые болотные пузыри «сверх-символического» модернизма, провалится народный символизм, мифотворчество и пр. и пр.: мы, воображающие, что летим на всех парах к золотым горизонтам будущего, сонно зевнем, спокойно завалясь над стоячим болотом грядущей литературы русской.

И потому-то дорога нам небольшая горсть действительных новаторов: они выдержали на себе всю тяжесть глумления в эпоху, когда модернизм высмеивала вся Россия; они не увлеклись дутым успехом современного модернизма и от времени до времени укоризненно качают головой на выходки скороспелых скакунов, вызывая несправедливые упреки в «академизме». Еще немного лет – и пройдет мода, и рассеется туман скороспелых исканий, и бывшие новаторы (теперь увенчанные академики) опять останутся одни и будут продолжать свою упорную работу.

Через голову современников, через голову новоявленных хвастунов и скакунов модернизма передадут они свои творческие искания тем действительно *новым,* голоса которых еще не раздаются среди нас. Они могут сказать словами Заратустры окружающим провокаторам духа, всегда льстиво подходящим к ним с Иудиным лобызанием, а потом неизменно предающим за 30 сребреников легкого успеха: *«Вы еще не мои действительные последователи»*.

Когда я вспоминаю образ В. Брюсова, этот образ неизменно предстает мне со сложенными руками. Застывший, серьезный, строгий, стоит одиноко Валерий Брюсов среди современной пляски декаданса. Он, вынесший на себе всю тяжесть проповеди символизма среди *непосвященных*, он выносит теперь и весь позор эпигонства, чтобы спокойно пронести свой огонь в лучшее будущее. И когда подвертывается к нему какой-нибудь из мелких бесенят символизма, – сколько презрения и боли сквозит в его безукоризненной сухости! Так и кажется, что он говорит двум третям своих последователей, когда неопытными руками они касаются дорогих ему святынь: «Руки прочь».

Все эти мысли невольно возбуждает первый том собрания его стихотворений: *«Пути и перепутья»*. Здесь находим мы то, к чему только еще подходят иные из модернистов, но что давно пережил, преодолел и осознал он.

То, за что теперь венчают лаврами, возбудило когда-то хохот и негодование. Две-три юношеские дерзости, две-три рискованных строчки, и в результате пять лет неостроумных издевательств критики над талантливейшим поэтом наших дней. И вот теперь, когда никто не станет оспоривать исключительной величины поэта Брюсова, когда он дал нам две книги изумительных свершений «Urbi et orbi» и «Венок», – теперь с особенным интересом окидываем мы первый период его поэтической деятельности: мы встречаем здесь того же Валерия Брюсова.

Мы начинаем совершенно ясно понимать, что никогда Брюсов не изменялся: он все тот же Брюсов в «Шедеврах», что и в «Венке». Он только проводил свое творчество сквозь строй все новых и новых технических завоеваний. Он только отделывал свой творческий материал; и этот материал – всегда мрамор. От первых юношеских стихотворений «Путей и перепутий» до изумительной поэмы *«Царю северного полюса»* тех же «Путей», и далее: от этой поэмы до отчетливо изваянных, как мраморные статуи, стихотворений «Urbi et orbi», до изощренной, как мраморное кружево, резьбы «Венка» – все тот же перед нами Валерий Брюсов – поэт хаоса, философ мгновения, сочетавший нужные ему элементы творчества Тютчева, Пушкина, Баратынского и Верхарна, преломивший их творчество в своей индивидуальности. И как-то по-новому отображаются эти поэты в В. Брюсове. И в новых творческих достижениях его узнаем мы все тот же путь, по которому шли все поэты к вечным ценностям. Брюсов действительно нов: но как он несовременен! До какой степени стоит одиноко в толпе современных модернистов! Они заимствовали у него все, что могли заимствовать: он проанализировал стих, разложил его на составные части, вдохнул жизнь в слова, даже в знаки препинания, а они воспользовались его работой, оделись в его одеяние и все-таки ни на йоту не приблизились к Брюсову, потому что своеобразные законы брюсовского стиха только у Брюсова живут: последователи Брюсова часто слишком рахитичны, чтобы облечься в доспехи его формы. Они проваливаются в форму, как провалился бы неврастеник XX века в железном панцире средневекового рыцаря. И неврастеники, испытав неудачу на Брюсове, бегут прочь от его формы и даже клевещут на него, что он – «академик», «парнассист». Да, рыцарский меч, может быть, не по рукам современникам; оттого-то они поскорей стараются его прибрать в музей. Этим мечом высекает Валерий Брюсов свои образы на мраморе и на бронзе. Убийственной техникой – своим железным мечом – жонглирует Брюсов легко и свободно. Он – господин своей техники. Он – выражение того огня, который заставляет его играть с невероятными техническими трудностями.

Пробегая ряд юношеских стихотворений поэта, мы узнаем в неоконченных массивах его творчества, какую бурю переживаний пришлось ему подчинить гармонии и законченности. Такая живая (немертвая) законченность, показатель его силы. Валерий Брюсов, поэт хаоса и бесформенности, закрыл свою проповедь железным щитом формы, и об этот щит бессильно разобьются модернистические волны поэтов, пока не придут к Брюсову его действительные ученики. Их еще нет, но они будут. Брюсов одинаково противопоставлен недавнему прошлому современности и близкому будущему. Он глядит одновременно и в далекое будущее, потому что он единственный среди нас, кто принадлежит вечности.

Все это хочется сказать при выходе первого тома «Путей и перепутий». Здесь собраны стихотворения поэта, напечатанные в период непризнания его таланта.

Вчитайтесь теперь в эти стихи, – и вы получите большее, чем могут вас одарить почти все современные русские поэты.

*1907*

## «Огненный Ангел»

*«Огненный Ангел»* останется навсегда образцом высокой литературы для небольшого круга истинных ценителей изящного; *«Огненный Ангел»* – избранная книга для людей, умеющих мыслить образами истории; история – объект художественного творчества; и только немногие умеют вводить исторические образы в поле своего творчества.

История для Валерия Брюсова не является материалом для эффектных сцен; она вся для него в мелочах; но эти мелочи умеет он осветить неуловимой прелестью своего творчества. Валерий Брюсов здесь сделал все, чтобы книга его была проста; творчество его выглядит скромной, одетой в черное платье, девушкой с гладкой прической, но с дорогой камеей на груди; нет в *«Огненном Ангеле»* ничего кричащего, резкого; есть даже порой *«святая скука»*, какой веет на нас, когда мы читаем повести Вальтер Скотта; и я благодарю автора за растянутость: за то, что своим спокойным тоном он отвлекает меня от фабулы, описывая быт, мелочи этого быта; широкой волной течет передо мной река прошлого, и в медленном течении этой реки отражается кроткий лик его Музы – девушки с гладкой прической. Нет здесь кричащих перьев модернистического демимонда; нет косметики выкриков, и страшных псевдосимволических зубовных скрежетов; нет здесь шелестящих шелков импрессионизма, ни брыжжущих в нос дешевых духов современных словечек, то есть, всего того, чем жив модернизм; несовременен, в высшей степени несовременен Валерий Брюсов в своем романе. Но за это-то и оценят его подлинные любители изящной словесности.

История говорит с нами: Брюсова мы не видим; но в этом умении стушеваться высокое изящество того, кто в нужное время говорил своим языком; ведь теперь язык его присвоили все; десятки новоявленных брюсовцев черпают свой словарь из его словаря.

В *«Огненном Ангеле»* Брюсов, тем не менее, оригинален; опытной рукой воскрешает он историю; и мы начинаем любить, понимать его детище – историю кёльнской жизни 1534 года; будь здесь *модернистические перья*, мы не увидели бы старинную жизнь Кёльна, которую душой полюбил Брюсов; эта жизнь отражается в зеркале его души:

Помню вечер, помню лето,
Рейна полные струи,
Над померкшим старым Кёльном
Золотые нимбы света...

И далее:

Где-то пели, где-то пели
Песню милой старины.
Звуки, ветром тиховейным
Донесенные, слабели
И сливались, там, над Рейном,
С робким ропотом волны.

Мы любили! Мы забыли,
Это вечность или час!
Мы тонули в сладкой тайне,
Нам казалось: мы не жили,
Но когда-то Heinrich Heine
В стройных строфах пел про нас!

Я привожу нарочно это стихотворение Брюсова, чтобы яснее выразить свою мысль; как перекликается песня Брюсова с песней Шумана на слова Рейника; я хочу сказать, что настроение музыки Шумана и слов Брюсова из одного корня – романтизма.

С эпохи *«Венка»* в Брюсове все слышней песнь романтизма: и «Огненный Ангел» – порождение этой песни; золотым сияньем романтизма окрашен для Брюсова Кёльн; эпоха, эрудиция, стремление воссоздать быт старого Кёльна – только симптомы романтической волны в творчестве Брюсова; и потому-то не утомляют в романе тысячи отступлений, и потому-то не останавливаемся мы на длиннотах, на некотором схематизме фабулы; не в фабуле, – не в документальной точности пленяющая нас нота «Огненного Ангела», а в звуках, которые

...ветром тиховейным
Донесенные, слабели
И сливались, там, над Рейном,
С робким ропотом волны.

Эти звуки – звуки «милой старины»; вот эти-то звуки своей души стыдливо прячет Брюсов под исторической аммуницией, в которой он выступает перед нами; но пленительно отражают душу Брюсова «Рейна тихие струи»; но пленительно сияют на исторической аммуниции *«золотые нимбы света»*.

*Эти тихие звуки* – их забыли; они не слышны на базаре псевдосимволических зубовных скрежетов; тяжелогрохотный модернист, тяжелогрохотно загрохотавши брюсовским стихом, сел верхом на символического коня; тяжелогрохотный скакун символизма тяжело грохочет; и не лицам, покинувшим келью творчества, под стыдливой маской истории расслушать *«песню милой старины»:* в демимонде ведь все просто; ежели ты пролагаешь новые пути, так греми, труби и взывай; коли хочешь щеголять в импрессионистическом шелку, так шелести им на всю русскую литературу, коли у тебя нет слов о *«провалах, безднах и прочем многом»,* так ты и не символист.

Где же демимонду понять *«Огненного Ангела»*!

Неспроста вернулся Брюсов к песням о *«милой старине»*; из старины он вызвал образ Агриппы; он вводит нас в атмосферу того освободительного движения в мистике, которое в лице Агриппы и Парацельса, учеников Тридгейма, породило, быть может, интереснейшее течение; течение это, правда, погасло в Иоанне Вейере, но оно продолжалось в учениках Парацельса – Боденштейне, Кунрате, ван Гельмонте и других до начала XIX столетия; течение это, быть может, и теперь живо, и по-новому воскресает в современности; то, о чем заговаривает Стриндберг, стыдливо встает в образах Брюсова, намеренно завуаленных *«археологической пылью»;* нужно быть глухим и слепым по отношению к заветнейшим устремлениям символизма, чтобы не видеть в образах *«милой старины»,* вызванных Брюсовым, самой жгучей современности; Брюсов не остался на символической толкучке; и толкучка решила, что Брюсов устарел; но вчитайтесь в Брюсова, разглядите героев его романа, – и вы увидите, что они символы, быть может, близкого будущего, о котором и не подозревает толкучка.

«Огненный Ангел» – произведение извне историческое (*«звуки милой старины»*), изнутри же оккультное. Фабула, так неожиданно, даже механически оборванная, есть рассказ о том, о чем нельзя говорить, не закрываясь историей.

Брюсов является в своем романе то скептиком, то, наоборот, суеверно верующим оккультистом; из-под маски Локка и Юма выглядывает лицо Агриппы; но едва вы поверите в это лицо, оно становится маской; из-под маски над вами уже смеется ученик английской психологии; и так далее, и так далее. Но в этой игре с читателем мы усматриваем вовсе не хитрость...

Впрочем, не будем распространяться: все это демимонду останется до конца непонятным; демимонд увлекается тяжелогрохотным грохотом символических эпигонов и мировым разумом, стоящим на сцене с бутафорским мечом в руке.

*1909*

## БЛОК

### «Нечаянная Радость»

Блок – один из виднейших современных русских поэтов. Поклонники могут его восхвалять. Враги – бранить. Верно одно: с ним необходимо считаться. Рядом с именами Мережковского, Бальмонта, Брюсова, Гиппиус и Сологуба в поэзии мы неизменно присоединяем теперь имя Александра Блока. Первый сборник стихов поэта появился только в 1905 году. Тем не менее есть уже школа Блока. Недавно хлынула на нас волна бальмонтистов. Большинство молодых подражает ныне Валерию Брюсову. Тем не менее есть у нас и *«блокисты»*.

Критика часто выводит русский символизм из французского. Это ошибочно. Русский символизм и глубже, и почвеннее. Виднейшие его представители кровно связаны с отечественной литературой и поэзией. Достоевский, Гоголь и Чехов оспоривают у Ницше, Ибсена и Гамсуна влияние на молодую русскую литературу. Фет, Лермонтов, Баратынский, Тютчев больше влияли на наших поэтов, нежели Бодлер, Верлен, Метерлинк, Роденбах и Верхарн. Лучшие поэты наших дней кровно связаны с нашим славным прошлым, хотя подражатели их, соединенные с ними только общими недостатками, ничего не имеют общего с классиками. Блок принадлежит к первым. *«Блокисты»* – ко вторым.

Любой поэт в росте своем определим рядом перекрестных влияний, кующих его стих, сообщающих стиху структуру и ритм, а поэту также и выбор тем. Эти влияния, соединяясь в новое единство, определяют исходную точку развития любого творчества, как бы ни было оно самостоятельно.

Даже поверхностное рассмотрение поэзии А. Блока убеждает нас в несомненном влиянии на него Лермонтова, Фета, Вл. Соловьева, Гиппиус и Сологуба. Из иностранных поэтов больше других влиял на него Метерлинк. Если бы мы не боялись историко-литературных определений, мы могли бы назвать его русским Метерлинком, без аристократизма, свойственного этому поэту, но с большей близостью к истокам души народной. Впрочем, мы не стоим за это сравнение.

Останавливаясь на творчестве поэта, отправляешься из разных источников характеристики. Можно определить идейное содержание творчества или анализировать структуру стиха. В том и другом случае приходится исходить из прошлого, устанавливая преемственность поэта, или из будущего, намечая цели, к которым он идет. То и другое определение, в отдельности взятое, не исчерпывает цельной характеристики.

Каково идейное содержание высокочтимого поэта? Но тут приходится остановиться, потому что второй сборник стихов А. Блока выдвигает совершенно новые для поэта мотивы. *«Стихи о Прекрасной Даме»* окрашены совершенно определенным и весьма значительным содержанием. В неуловимых и нежных строчках поэт воспевает приближение *«вечно женственного начала»* жизни. Здесь он является продолжателем целого ряда имен. В ароматный венец его поэзии вплетены и раздумья Платона, Филона, Плотина, Шеллинга, Вл. Соловьева, и гимны Данте, Лермонтова, Фета. Древние гностики вместе с греческой философией всесторонне разработали учение о мировой душе и «вечно-женственном» начале Божества. Шеллинг в сочинении «*Weltseele*» пытался дать учению о мировой душе естественно-научную подкладку. Гёте, Данте, Петрарка сумели из любимого образа создать символ вечно-женственного, соединяя универсализм гностических догматов с индивидуальными переживаниями. Фет и Лермонтов бессознательно касались того же. Вл. Соловьев, соединяя размышления гностиков с гимнами поэтов, сказал новое слово о близком сошествии к нам лика Вечной жены. Тут началась поэзия Блока. Тема его – глубокая. Цель его – значительная.

Вдруг он все оборвал...

В драме «*Балаганчик*» горькие издевательства над своим прошлым. Последнее время злоупотребляли плохо понятой гностикой – это правда. Но правда и то, что издевательством не опровергнешь ни Платона, ни Плотина, ни Гёте, ни Данте. Ожидания могут быть неуместны. Но проблема остается проблемой. Она не терпит издевательств.

И вот во втором сборнике мы узнаем, что «*Прекрасная Дама*» не путешествует на пароходах. Вместо «*Сиянья красных лампад*» мы видим болотных чертенят, у которых «*колпачки задом наперед*». *Вместо* храма – болото, покрытое кочками, среди которого торчит избушка, где старик, старуха и «*кто-то*» для «*чего-то*» столетия тянут пиво. Нам становится страшно за автора. Да ведь это не «*Нечаянная Радость*», а «*Отчаянное Горе*»! В прекрасных стихах расточает автор ласки чертенятам и дракончикам. Опасные ласки! Ведь любой дракончик может вытянуться в настоящего дракона (туманы, как известно, растут). Рыцарь Жены всегда – в борьбе с Драконом. А вот превратился Дракон в дракончика, и поэт его пожалел: пожалел и пригрел. Помнит ли он, что с нечистью шутки плохи?

Но, сбросив с себя идейный балласт, поэзия А. Блока расцвела махровым, пышным цветком! Темы настроений утончились, стих стал виртуозней, гибче, роскошней. Прежде нам приходилось спорить с одним известным поэтом, утверждавшим, что «*Стихи о Прекрасной Даме*» не выражают истинный лик поэта. Поэт оказался прав. «*Нечаянная Радость*» глубже выражает сущность А. Блока. В этом отношении Блок настолько же выиграл, как поэт, насколько он упал в наших глазах, как предвестник будущего, потому что мы предпочитаем оставаться при загадках, загаданных мудрецам (пусть не решенных, но требующих от нас жизни для решения), нежели при издевательствах (хотя бы и поэтических, прекрасных) над этими загадками.

Второй сборник стихов А. Блока интересней, пышнее первого. Как удивительно соединен тончайший демонизм здесь с простой грустью бедной природы русской, всегда той же, всегда рыдающей ливнями, всегда сквозь слезы пугающей нас оскалом оврагов – соединен в бирюзовой нежности просвета болотного, в вечном покое зеленых мхов. И нам страшно этого покоя: зачем эта нежность, когда она – *«прелесть»*, наваждение.

И ушла в синеватую даль,
Где дымилась весенняя таль.
Где кружилась над лесом печаль.
Но ушла к колдуну; и колдун
Закричал и запрыгал на пне
– Ты, красавица, верно – ко мне!

И нам становится больно, когда вечерняя заря обвивает не только «весеннюю проталинку», но и того, кто на ней. А на ней

Попик болотный виднеется.
Ветхая ряска над кочкой
Чернеется
Чуть заметною точкой.

Страшна, несказуема природа русская. И Блок понимает ее, как никто. Только он может сказать так:

Выхожу я в путь, открытый взорам.
Ветер гнет упругие кусты.
Битый камень лег по косогорам,
Желтой глины скудные пласты.

Искони здесь леший морочит странников, ищущих «нового града»; искони мужичка, оседлав, погоняет Горе-горькое хворостиной. Скольких погубило оно: закричал Гоголь, заплутался тут Достоевский, тут на камне рыдал Некрасов беспомощно, здесь Толстой провалился в немоту, как в окошко болотное, и сошел с ума Глеб Успенский, много витязей здесь прикончило быть, – «здесь русский дух, здесь Русью пахнет». Здесь Блок становится поэтом народным.

Здесь рыскает леший, а Блок увидел *«своего полевого Христа»*. Не надо нам полевых Христов. Христос Бог да сохранит нас от таких пришествий!

Где же Та, Которую призывал поэт еще так недавно? Там, где он не кощунствует, у него вырывается:

О, исторгни ржавую душу!
Со святыми меня упокой.

Прекрасно поет он о наших убогих полях, так прекрасно, что мы, завороженные *«прелестью»*, начинаем верить, что все тут благополучно. Ведь здесь все *«вечно прекрасно – но сердце несчастно»*. Откуда этот стон у сказителя полей, зовущего нас к *полевому Христу, колдуну да к попикам черным*?

Так – и чудесным очарованы –
Не избежим своей судьбы.
И в цепи новые закованы,
Бредем, печальные рабы.

Цепи «Прекрасной Дамы» – гирлянды роз – поэт с себя сбросил. Откуда же эти *«новые цепи»*. Не цепи ли *болотных чертеняток?*

Страшно, страшно, идти больше некуда в отчаянии, когда и в *«Нечаянной Радости»* (см. последний отдел сборника) из огорода капустного приходит к поэту все тот же оборотень *«Единый, Светлый – немного грустный»,* когда такую картину рисует поэт своей нечаянной радости:

И сидим мы, дурачки,
Нежить, немочь вод.
Зеленеют колпачки
Задом наперед.

Уж подлинно не зачаешь такой радости! Уж подлинно нечаянная она!

*«Новой радостью загорятся сердца народов, когда за узким мысом появятся большие корабли»*. (Вместо предисловия.)

Перед лицом народов сложные задачи; они требуют определенного образа решений, определенного, ясного, как Божий день, слова. И радоваться только тому, что из-за узкого мыса плывут корабли, еще рано: большие корабли часто приносят большую заразу.

«Нечаянная радость» определенно пронизана все тем же воплем нищего:

Кто взманил меня на путь знакомый?
. . . . . . . . . . . . . . . . . . . . . . . . . . . . . . . .
Нищий, распевающий псалмы?

Нищий ли это странник, или горе-гореваньице? Во всяком случае, не псалмы распевает нищий, а панихиду:

Со святыми меня упокой.

Сквозь бесовскую прелесть, сквозь ласки, расточаемые чертеняткам, подчас сквозь подделку под детское или просто идиотское обнажается вдруг надрыв души глубокой и чистой, как бы спрашивающей судьбу с удивленной покорностью: «Зачем, за что?» И увидав этот образ, мы уже не только преклоняемся перед крупным талантом, не только восхищаемся совершенством и новизною стихотворной техники, – мы начинаем горячо любить обнаженную душу поэта. Мы с тревогой ожидаем от нее не только совершенной словесности, но и совершенных путей жизни.

*1907*

## Обломки миров

«Пусть поэт творит не свои книги, а свою жизнь, – говорит В. Брюсов. – На алтарь нашего божества мы бросаем самих себя».

«Пусть поэт творит свои строчки, а не свою жизнь, – как бы возражает ему А. Блок... – На алтарь Ничего мы бросаем наше божество и себя».

Символ – соединение; символизм – соединение образов созидающей воли – для чего? Все равно, для здешней или будущей, старой или новой жизни, но жизни. Чем глубже внутренний путь, тем новее, загадочней образы, тем более усилий затрачиваем мы, современники, для опознания и переживания созданной ценности: таково было для современников появление «Заратустры».

Но есть символизм и иного рода: соединение обломков когда-то цельной действительности (той или этой), соединение первичных ассоциаций души, безвольно сложившей оружие перед роком.

За первого рода символизмом – рождающая действительность будущего, предощущаемого, как греза. За второго рода символизмом: – небытие, великий мрак, пустота.

Блок – талантливый изобразитель пустоты: пустота как бы съела для него действительность (ту и эту). Красота его песни – красота погибающей души: красота *«оторопи»*, а не красота созидания ценности.

Вот перед нами изящный томик в картонном переплетике; обложка Сомова, как венок из роз, венчает книгу; переверните обложку: вас встретит предисловие: «лирика не принадлежит... к областям... творчества, которые учат жизни...» Далее узнаем, что переживания лирики хаотичны; чтобы разобраться в них, нужно самому быть «немножко в этом роде»; под обложкой в предисловии встречает вас пустота мысли. Далее встречает вас ароматный венок самого творчества: символы, как розы, гирляндой закрывают смысл и цельность переживаемых драм; приподымите эту гирлянду; на вас глянет провал в пустоту; грациозно, нежно, трогательно слетают туда образы Блока током розовых лепестков.

Как атласные розы, распускались стихи Блока; из-под них сквозило «виденье, непостижимое уму» для немногих его почитателей, для нас, когда-то пламенных его поклонников, встретивших его, как созидателей новых ценностей. Но когда облетел покров его музы (раскрылись розы) – в каждой розе сидела гусеница, – правда, красивая гусеница (бывают красивые насекомые – золотые, изумрудные жуки), но все же гусеница; из гусениц вылупились всякие попики и чертенята, питавшиеся лепестками небесных (для нас) зорь поэта; с той минуты стих поэта окреп. Блок, казавшийся действительным мистиком, звавший нас к себе поэзией, превратился в большого, прекрасного поэта гусениц: но зато мистик он оказался мнимый. Но самой ядовитой гусеницей оказалась Прекрасная Дама (впоследствии разложившаяся на проститутку и мнимую величину, нечто в роде «$\sqrt{-1}$»); призыв к жизни (той или этой – вообще новой жизни) оказался призывом к смерти.

Но далее: Блок стал еще более совершенным техником, а Незнакомка, Смерть, жизнь, проститутки, рыцари, кабачки – все, к чему ни касался Блок, превращалось в изящный, как изящная виньетка, покров над... чем? И вот в «драмах» оказалось, что это *«что-то»* есть... большое «Ничто». Сначала распылил мир явлений, потом распылил мир сущностей. «Драмы» Блока – обломки рухнувших миров (того и этого), как попало соединенные в своем полете в пустоту: здесь к реальному образу приставлена голова Небесного Виденья, там к образу Виденья приставлена голова восковой Клеопатры или чертяки, или даже голова из сыра *«бри»* – все равно; ведь сила своеобразной прелести рыдающих драм Блока (которые рыдают всем, чем угодно: Бетховеном, комаринской и т. д.) в том, что в них нет ничего, они – ни о чем; «ряд встающих двойников – бег предлунных облаков». Лирика Блока, разорванная в клочки драма, не перешла в драму; драма предполагает борьбу или гибель за что-то: в драмах Блока гибель; ни за что, ни про что: так, гибель для гибели. Лирика разорвалась и только; и все просыпалось, в пустоту. Мы читаем и любуемся, а ведь тут погибла душа, не *во имя*, а так себе: «ужас, ужас, ужас!»

Без связи, без цели, без драматического смысла, мягко струит на нас гибнущая душа ряд своих образов: символизм – ряд синематографических ассоциаций, бессвязность – вот смысл блоковской драмы. Пусть читатель не примет мои слова за осуждение этих *«драм»*: в них есть особая красота *«оторопи»*, красота мертвенности.

«Коса смерти – коса девушки: девушка с косой (волос) за плечами, но с косой смерти в руках» – вот ход ассоциаций Блока. «Корабли плывут» в «Короле на площади». Далее в «Незнакомке» эти корабли уже бумажные корабли: тем не менее, они уплывают, подобно картонной невесте (пресловутой девушке с косой и «косой»), которая тоже куда-то исчезает.

«*Человек в пальто* – (громко, как ружейный залп). Бри! *Собеседник.* Ну это... это... знаете. *Человек в пальто* (угрожающе). Что знаете? (Все вертится)». (1-е действие «Незнакомки»).

Через действие.

«Из общего разговора доносятся слова: «рокфор», «камамбер». Вдруг толстый человек... выскакивает на середину комнаты с криком: «Бри». Поэт сразу останавливается. Мгновение кажется, что он вспомнил «все» (3-е действие «Незнакомки»).

Попробуйте подойти к драмам Блока с точки зрения цели, смысла, ценности. «Бри» – и все тут! Вот безвольно вырастает чудесный образ, но как ружейный залп пустота выпаливает: «Бри!» И подстреленная, на смерть подстреленная душа струит на нас синематограф образов. И если есть захват в драмах Блока, если плачем мы вместе с поэтом, то плачем мы не над героями его (его герои – картонные манекены), плачем над драмой самого Блока. С нежной улыбкой погибающего вырезывает он свои картонажи и вот: мистики ждут смерти, Пьеро – невесту; приходит невеста с косой за плечами, – мистики думают, что коса не за плечами, а в руках; Коломбина верна Пьеро, Арлекин, пропев четверостишие, уводит Коломбину, автор врывается в картонный мир; Арлекин проваливается в бумажную бездну, в разрывах бумаги появляется невеста с двумя косами (косой и «косой»). В заключение Пьеро играет на дудочке.

«Бри» – и все тут.

Вы говорите, нельзя понять драм Блока; да их нечего понимать: их надо пропустить сквозь себя: ведь это – обломки ценностей, которым, быть может, молился поэт. Захватывающая сила этих драм есть бесцельная тризна поэта над своей душой, которая и себя, и свои кумиры бросила на алтарь... пустоты. Эту тризну я слышу и сейчас и болезненной любовью, любовью-жалостью принимаю я плач больной души над собой, и смех больной души над собой: плач и насмешка от чистого сердца.

«Бри» – и все тут!

Эта изящная книжечка – незаурядное явление нашей художественной жизни: Блок – незабываемый изобразитель *«пустых»* ужасов: тут перед вами бесшумный провал всего, что вообще может провалиться. Искренностью *провала, краха, банкротства* познается сила впечатления и смысл этой *«бессмысленности»:* но... *какою ценой?*

«Пусть поэт творит не свои книги, а свою жизнь, – говорит Брюсов. – На алтарь нашего божества мы бросаем самих себя».

«Пусть поэт творит свои строчки: поэт вообще – это строчка с пишущим аппаратом в виде так называемой человеческой личности», – отвечает А. Блок.

*1908*

# ВЯЧЕСЛАВ ИВАНОВ

## Силуэт

В задачу моего очерка не входит оценка литературных заслуг Вячеслава Иванова; лично я его высоко ценю и люблю, многим он кажется непонятным: о вкусах не спорят.

Самая его фигура встает передо мной; несколько пережитых вместе моментов жизни вызывают воспоминание об этом странном, глубоко интересном человеке; спешу поделиться ими с читателем.

Была весна 1904 года. В душу впервые закралось разочарование в тех людях, которым я так верил когда-то; разорвав с традиционным кругом знакомств, я очутился невольно среди модернистов; увлекался творениями; стремился сойтись с ними как с людьми, – и люди разочаровывали. Слишком много оказывалось риторики, позы, холодного резонерства там, где душа искала высоких порывов и теплоты сердечной.

Стоял теплый пасхальный день: на улицах Москвы продавали синенькие цветочки; нежные дерева, помахивая из-за далеких крыш, точно плыли вершинами в небо над городом: бархатный звон колокольный, гуденье пролеток и нежная пыль врывались в окно с радостным ветерком.

Позвонили.

В нашу ветхую (еще отцовскую) гостиную, с разваливающейся мебелью в чехлах, осторожно вошла сутулая, высокая фигура и рассеянно остановилась, потирая руки. Солнечный зайчик забегал по стенке, скользнул по сюртуку, осветив розовое лицо и зеленоватый, острый взор вошедшего господина; вдруг повеяло чем-то старинным, напоминающим лучшие времена жизни, родным.

Вдруг фигура стремительно двинулась мне навстречу; дрогнули слегка золотые, слегка бело-льняные волосы; на высоком выпуклом лбу побежали тонкие морщинки: дрогнуло на переносице золотое пенсне; из-под пенсне, из-под безбровых надбровных дуг, зоркие посинели глаза, обдавая теплом и лаской, точно синенькие василечки, а сурово сжатый рот расплылся в прямо-таки детскую улыбку; двинулась ко мне старомодная фигура и – трах: зацепила за кресло.

– Ах, извините, пожалуйста, – чопорно раздался певучий тонкий дишкант, точно пенье скрипичных смычков; и опять в воздухе повеяло чем-то старинным: пели колокола, весенние деревья издали в дали уплывали вершинами.

Соединение светскости с простотой, изощренности с чем-то старомодным; сороковые годы в 1904 году – вот первое впечатление от декадентского поэта и сотрудника «Весов», Вячеслава Иванова; если бы я не знал, кто стоял предо мной, я бы сказал: это – старый чудак-профессор из захолустного немецкого городка; но миг, – и выражение тонкой проницательности изменило лицо; он принялся меня расспрашивать о моих планах; казалось, предо мной судебный следователь; миг еще, – и новое впечатление: в подозрительной на первый взгляд проницательности начинала сквозить чисто отеческая ласка: он весь – внимание; он – слушал чужую душу. Вячеслав Иванов – редкое соединение проповедника с исповедником; молчит, – и вас тянет рассказывать ему то, что вы скрыли бы от наиболее близких людей; вы чувствуете – он поймает в вас неуловимое; поймает и растолкует вам вас самих; заговорит – и уже ничего не видит: выпрямляются сутулые плечи; голос, точно бархатная виолончель, на высоких нотах поет; вдохновенно блещут глаза; вдохновенно волнуются на плечах золотые кудри; он – весь красота: пред вами – юноша: вы не видите, как смешно зацепляется мебель, как спотыкаются тонкие, слабые ноги. Он вас зажжет энтузиазмом, навсегда войдя в душу: вы забудете осторожность, с которой беседуете с иными из модернистов, в которых тонкость переживаний есть острота пресыщенности, ум выражается в насмешке, а вера в идеале – в рассуждениях о чеканке стиха.

Первая встреча с Вячеславом Ивановым покорила меня: так не походила его старомодная внешность на мальчишеский вид многих соратников его по журналу; так не походило его младенческое воодушевление на рассчетливый холод пустых, риторических фраз; так не походил и быт его жизни на быт литературной богемы этого времени.

Все это я думал в день первого нашего сближения, а высокая сутулая фигура ходила предо мной взад и вперед в облаках табачного дыма, колокольный, благостный звон вторил его словам. Глядя на Вячеслава Иванова, я невольно вспомнил образы прошлого: покойного отца, Стороженко, Иванюкова и незабвенного Вл. Серг. Соловьева.

Он пришел ко мне весной, овеянный пасхальной радостью; вместе с весной вошел в душу благой вестью. Многое было между нами впоследствии; мы и сходились, и расходились: выступали как союзники; выступали и как враги. Но лейтмотивом моего отношения к Иванову осталась благая весть, им принесенная в разрыве с академическим искусством того времени, и в разрыве с видными группами общественных деятелей и писателей, личность его соединила всю молодость наших исканий с уважением к старине и прекрасному прошлому русской действительности.

Один из самых малопонятных писателей оказался умнейшим, широчайшим и терпимейшим человеком. Отсюда его выдающаяся деятельность как организатора литературной жизни Питера; отсюда личное влияние его на тех, кто отрицает в нем художника; к Вячеславу Иванову идут все – идут чуть ли не с улицы; никого не отпустит он без совета, ласки и поощрения; если Бальмонт – корифей русского символизма, Брюсов – полководец, завоеватель, Блок – сновидец, то Вячеслав Иванов – кабинетный затворник и исповедник: до шести часов утра ежедневно исповедует он у себя в кабинете; накладывает епитимьи, бичует, связывает души, отпускает и разрешает грехи. Таковы чисто личные его качества; не следует забывать, что В. Иванов, кроме того, крупный художник, ученый и организатор символического течения современности.

Дарования большинства поэтов-модернистов крепки в атмосфере кружка, в атмосфере дружеских споров, обмена мнений и взаимной поддержки. Уединенно выросла личность Вячеслава Иванова: не обмен мнений, не личное влияние того или иного обусловили круг его интересов, круг его литературных тем: прикосновением к традиции седой старины, кропотливой работой в пыли архивов, музеев и академий превратил себя ученик Моммзена, автор ученой диссертации, написанной на изящном латинском языке, из ученого в поэта-модерниста. Оригинальные взгляды В. Иванова на искусство окрепли под сенью западноевропейских музеев и академий. От истории древности к филологии и археологии, от филологии к быту и психологии античной Греции, от Греции к проверке взглядов Ницше на сущность трагедии и к утверждению вершин вагнеровских обобщений, – вот умственная парабола, им нарисованная; он связал происхождение и жизнь греческих культов с происхождением и жизнью религии вообще; отсюда еще шаг, – и ученые работы В. Иванова поставили его в центре наиболее мучительных религиозных исканий современности; как человек, он пламенно верует в религиозное возрождение; но как образованнейший человек своего времени, не топчет он культурные ценности, нет, не фанатик он; не проклинает искусство, подобно Мережковскому; как человек, он верует; как ученый, он знает историю происхождения всякой веры. Отсюда его многострунная душа выражается и в деятельности многообразной; к нему стекаются и профессора, и поэты, и религиозные деятели; его дом – наиболее интересный салон Петербурга; здесь происходили знаменитые ныне Ивановские среды, откуда впервые пошла проповедь нового искусства в широкую публику; ныне он состоит одним из главных вдохновителей религиозно-философского петербургского общества, влияет на московское религиозно-философское общество, руководит академией поэтов, является вдохновителем журнала «Аполлон», влияет на идейную физиономию ряда издательств. Одновременно он приглашен лектором на петербургские высшие женские курсы. Такова многообразная его общественная деятельность.

Странная его судьба: ученик Моммзена, прикоснувшись к Ницше, стал поэтом; быть может, неожиданно для себя стал писать стихи.

Мы помним впечатление первой книги его стихов «Кормчие звезды», изданной чуть ли не у Суворина. Не кипение молодости, не разрыв с традицией превратили Иванова в поэта-символиста; наоборот, углубление в науку, присягновение древней традиции привлекли его к нам.

Быть может, стихи его носят печать академической тяжести и велелепия; быть может, мы, вдохновляемые его темами, преувеличиваем его, как поэта; не знаю, – не стану спорить. Я только знаю, что он не Тредьяковский им созданного русла поэзии; он – Державин этого русла, а там, где возник Державин, там есть уже и Пушкин – в потенции; подождем – увидим.

Я только знаю, что, когда причисляют Иванова к декадентам, ему оказывают несправедливость: его поэзию благословил покойный Владимир Соловьев; его стихотворные опыты печатал когда-то «Вестник Европы»...

Помню его первое появление в Москве в 1904 году, после десятилетнего уединения за границей, где проводил он жизнь, как ученый затворник, собирая материал для исследования своего. Тишина уединения сменилась шумом; его водили из кружка в кружок; везде он увлекался, спорил, знакомясь с художниками и поэтами; странно было видеть облик немецкого профессора в обществе юных революционеров искусства. Он не давил своей громадной ученостью; он даже как будто конфузился своих знаний, ласково, дружески протягивала руки сутулая его фигура; ему хотелось видеть все в розовом свете в наших кружках.

– Как вам нравится Москва?

– Я восхищаюсь: здесь все так молодо...

– Но разве не видите вы, сколько вокруг завелось хулиганства?

– Ну, это увлечение молодости, – это – шалости богемы.

Так покрывал он своей рассеянностью и любвеобилием многое из того, что впоследствии расцвело махровым цветом хулиганства: повторяю, я не виню тут Иванова; он просто не разбирается в людях; от злых сторон жизни конфузливо отворачивается этот кабинетный затворник; более того, как-то стыдится бичевать и вразумлять, как стыдился он своей импонирующей эрудиции при первом появлении в России; из тишины уединения повлекли Иванова на базарный шум: он растерялся; скромнейшего, застенчивого человека толпа повлекла на улицу; рассеянная, сутулая фигура в старомодном фраке и белом галстухе появилась на кафедре среди причесок в стиле *«нуво»*, декадентских смокингов, косовороток и криков.

Иванова прозвали «мэтром» его поклонники; но его провозгласили мэтром и те, чья подозрительная деятельность нуждалась в благословении авторитета; а Иванов, растерявшись от шума, доверчиво протягивал руки первому встречному, доверчиво покрывал литературное хулиганство; было время, мы его винили; мы не видели его младенческой доверчивости; вместо того, чтобы его упрекать, следовало бы к нему подойти: следовало бы его увести.

Он не может бороться с пристающим к нему хулиганством; он – слишком нежная, тонкая, чувствительная душа: дыхание лирики Новалиса и старого романтизма струится из-под маски ученого профессора филологии.

И кто-то странный на дороге,
К нам пристает и говорит
О жертвенном, о мертвом Боге...
И сердце плачет и горит.

Он – путник, ищущий дорогу в Вифлеем; всякого на пути как бы расспрашивает он: «Как найти мне новорожденную душу будущего, которую я увидел во сне наяву?»

И в случайном встречном отыскивает он речь о Боге. Во всяком слове слышится ему то, от чего горит его сердце.

А встречные на дороге бывают всякие. Они подчас дают одинокому путнику ложные указания о пути, и Иванов свертывает, плутает в глухих закоулках жизни, отыскивая новорожденную душу будущего.

Но недаром он о себе говорит, будто

...Солнцем Эммауса
Озолотились дни мои...

Солнце Эммауса озолотило и его душу; озлащенная, она таит неведомый свет; Иванов вновь и вновь возвращается на дорогу: дальше, все дальше бредет одинокий путник к ему забрежжившему сиянию. И как следы его, на пути, им пройденном, остаются книги, идейные течения, кружки, общества.

Те из людей, которые чувствуют свет любви, от него исходящий, вспоминают одинокого путника, когда его уже с ними нет, когда он где-то впереди и вдали, шествует по пути в Вифлеем, и кто-то странный к нему пристает на пути, говорит о жертвенном Боге.

И горит его сердце, и плачет оно.

*1910*

## РЕМИЗОВ

### «Пруд»

Интересный писатель А. Ремизов! Как хороши его миниатюры из «Посолони»: это – ароматные травы, окропленные росой, сверкающие алмазами! Прочтешь миниатюру, – словно заденешь травинку: качнется, прольет на грудь росные капли. Не то «Лимонарь»: здесь какие-то строгие по строгому камню, строгие образы с забавными выкрутасами. Прочтешь, – скажешь: «Ну и мудрый же забавник этот Ремизов!». – Хороши иные из рассказов А. Ремизова: – забавные-презабавные! Ни слова простого не скажет Ремизов: здесь щипнет, там кивнет, там бочком подлетит, из пальцев козу сделает – козой-козой набегает, там *чебутыком* подкатится, и вдруг расплачется, разрыдается. Насмешливым вопленником умеет быть Ремизов. Многому нас научил. Уж и смеялись мы его забавам, и плакали. Мы его любим...

Многое можно было бы рассказать про те искусные штуки, которые открыл А. Ремизов. Да здесь не место. Надо и о «Пруде» сказать что-нибудь. Ох, как не хочется! Лучше бы и не говорить о «Пруде»! Не нравится «Пруд». Не сумел Ремизов «Пруд» написать. Что не говори, а Ремизову не удался «Пруд». И не то, чтобы ярких страниц здесь не было. Все, что угодно, отыщешь в «Пруде» у Ремизова: и сверкающую золотую рыбку переживания, и золотистые кольца солнца на зеркальной глади, и зеленую лягушку-квакушку, что квакала из илу, и ил (много илу!) вонючий, липкий. Некоторые страницы, что топь, перемажут липкостью, коли пройдет через них читатель, не запасшись охотничьими сапогами. Не всякий же горазд покупать охотничьи сапоги вместе с романом Ремизова. Да все это еще полбеды. Вся беда в том, что 284 страницы большого формата расшил Ремизов бисерными узорами малого формата: это – тончайшие переживания души (сны, размышления, молитвы) и тончайшие описания природы. Схвачена и жизнь быта. Но схватить целого нет возможности: прочтешь пять страниц, – утомлен; читать дальше, ничего не поймешь. Отложишь чтение, забудешь первые пять страниц. Пока читаешь, забываешь действующих лиц, забываешь фабулу. Рисунка нет в романе Ремизова: и крупные штрихи, и детали расписаны акварельными полутонами. Я понимаю, когда передо мной небольшая акварель. Что вы скажете об акварели в сорок квадратных саженей? Стоишь у одного края картины, видишь гигантскую пятку нарисованного героя. Чтоб увидеть другую пятку, надо совершить целое путешествие. И все-таки останутся пятки без головы. Чтобы увидеть голову, надо, по крайней мере, подняться на подъемнике. А в целом – это море нежных бесформенных тонов. Все полотно, когда оно еще не просохло, вероятно, лежало на полу. Живописец вышел. Пришел мокрый, грязный пес и вывалялся, оставив на полотне мутные следы. И потом скатал Ремизов свое полотно, сверстал вместе с нежными, но бесформенными тонами и псиными грязными следами, да и преподнес нам в виде объемистого книжного кирпича: «Вот вам, дети мои: поучайтесь». Дети читают, читают и не понимают. Преталантливая путаница, преталантливая, но... все же путаница, где десятками страниц идет описание мелочей (комнат, тиканья часов и всего прочего) и десятками страниц идет описание кошмара; случайный кошмар не отделен от фабулы, потому что фабула, распыленная в мелочах, переходит в кошмар, распыленный в мелочах. Между тем и другим стоит: «Сел. Заснул. Проснулся».

Нельзя же так пытать читателей.

Вот, например, как начинается глава у Ремизова: *«Алый и белый дождь осыпающихся вишен и яблонь»*. Далее многозначительная точка. Далее с *новой строчки* (очевидно, для вящей проникновенности) многозначительная фраза: «Замирающий воскресный трезвон». И опять многозначительная точка, многозначительная пауза, многозначительная *красная строка:* «Эй, плотнички лихие, работай!» Это Ремизов восклицает как бы сам от себя, прорывая страницу и высовываясь из книги. Потом еще несколько многозначительных фраз, и прямо: «Прошли экзамены». Эта фраза напоминает, что есть в этой лирике и фабула, а мы-то, черт возьми, и забыли, в чем ее суть; и опять кто-то кому-то говорит (вернее: кем-то говорится): «Как стемнеется, за досками пойдемте». И т. д. и т. д.

И ведь таких глав не перечитаешь, и все они – сплошная лирика, где смысл не в целом, а в страницах, смысл страницы в отдельных фразах, а смысл фраз – в «словечках». Громадный роман, где прежде всего, спасает форма целого, истолок заботливый Ремизов в порошок: толок в ступке усердно. Остались недотолченные осколки движения вроде: «Встал... сел... съел... ударил – стал душить» и т. д., но эти осколки тонут в большой куче порошинок. Каждая порошинка, пожалуй, и хороша, но ведь ее надо в микроскоп рассматривать. Попробуйте рассмотреть древесину большого дерева клеточку за клеточкой и вы ничего не поймете. Запомните, пожалуй, рисунок первых клеточек. Запоминаются первые главы «Пруда», где тонко схвачено детство героя романа в купеческой среде. В целом роман утомителен.

Конечно, есть отдельные сцены, но, ведь, на то Ремизов и Ремизов, чтобы заставить нас плакать его слезами, хихикать его смешками, молиться его молитвами. Единственное оправдание «Пруда» в том, что это – первая крупная работа талантливого писателя.

*1907*

## «Чертов лог»

*«Стоят холода... А волны... гребнями мечутся под крики стального вихря, прилетевшего в тундры»...* («Бебка»). Так говорит Ремизов. Над книгой Ремизова жестокие холода опустили ледяные свои крылья. Нет, не над книгой, – над душой автора сгущаются холода, и она, душа *мечется под крики стального вихря, прилетевшего в тундры.* Тундра и в ней *стальной вихрь:* вот лейтмотив этой сильной и яркой

книги. Стальной вихрь безжалостно охватил Ремизова: точно кто-то злой, искони враждебный, встает над миром души талантливого писателя. «Чертик» – называет его Ремизов в замечательном рассказе того же имени. Не *Чертик*, а Черт, принявший образ Тараканщика. «В... тараканьем шуршанье мерещился ему (Тараканщику) сам Диавол, а побороть Дьявола... было... первым его заветом». Но Тараканщик смотрит на жизнь живую людей, только как на разгар *усатой жизни* тараканов. Везде мерещутся ему тараканы. «Ты сливу разрежь сперва пополам, посыпь сахаром, потом поставь на сковородку... На утро вынь и начинай варить. Тогда слива к сливе, *что таракан к таракану,* будет отдельно». Все осквернил в мире Тараканщик: «Поганое, – лает Тараканщик, – все поганое» («Чертик»). И мир становится не домом, а враждебной гостиницей: «Гостиница – не дом. Живо вытурят». («Серебряные ложки»). Тараканщик вытурит. И растет, и растет образ Тараканщика, словно воплощение стального вихря – шествует он по тундре жизни. «Тараканщик с Дивилиными бабами новую веру хочет объявить». Страшный Тараканщик: вступает в союз даже с Парками, потому что разве не Парки Дивилины бабы у Ремизова? И город начинает догрохотывать «свою последнюю сутолоку», плененный стальным дыханием ледяной силы. И сила эта заморозит жизнь: жизнь превращается в тюрьму, которую лижут волны – порывы души бессильной: *«Окаянный, окаянный – лизали волны крепостной вал, выли, взъерошенные ветром»* («Крепость»). Окаянный Тараканщик!

На этом стальном фоне каторжной жизни г. Ремизов начинает рисовать забавные сцены. Его кованый слог пестрит прибаутками. Точно он хочет уйти в детскую, точно хочет играть с детьми, с их «слоненками». Но эта игра – только опьянение. И такая жизнь – «винная лавка». «Винную лавку заперли. Сиделец с ключами пропал в снегах: *больше не проси – ни вот столько не даст»* («Новый Год»). И опять узнаете в сидельце вы Тараканщика. На *усатую жизнь* – не дает, потому что жизнь, – страдание. Нежность необычайная, просвечивающая в глубине души автора – для Тараканщика только *усатая жизнь*. И смех, игры, забавные прибаутки, которыми загораживается г. Ремизов, обвеяны *криком стального вихря, прилетевшего в тундры*. И напрасно старается уподобиться г. Ремизов мальчику Павлушке, мечтавшему о слоненке; самые эти мечты падают в сердце криком стального вихря. «В комнату Кати вошел настройщик, стал пианино настраивать. – Серый слоненок, серая мордочка, – ударяла нота» («Слоненок»). Прислушайтесь, – да ведь тут ужас: и *опять крик стального вихря,* опять: «Окаянный, Окаянный, Окаянный Тараканщик». Этот крик бросается на нас из книги. Тут сила пафоса г. Ремизова достигает своего апогея. «Посолонью» и «Чертовым логом» г. Ремизов выдвигается как один из лучших современных прозаиков русских.

Раскройте любую страницу, и вы встретитесь с рядом фраз необычайной красоты, подъема необычайного. Вот открываю страницу, – читайте: «Больная скрипучая камера, как нищенка на паперти у праздника». Вот еще открываю книгу – смотрите: «Монотонно позвякивая шашками и стуча сапогами, ходят по коридору часовые, как тюремные дни». И это в относительно неудачной поэме «Белая башня». О недостатках Ремизова я высказался в рецензии о «Пруде». В значительно меньшей степени эти недостатки присущи и «Чертовому логу». Но кристальная ясность слога, четкость рисунка в содержательных рассказах здесь скрадывают до minimum'а недостатки Ремизова. Везде лейтмотив книги звучит определенно и мощно: из разбитого окна, у которого склонился горюющий автор, хлещет крик стального ветра, прилетевшего в тундры, да поднимается над окном, как над жизнью разбитой (жизнью ночной, *«усатой»*), лицо Тараканщика. И Тараканщик лает: *«Поганое: все поганое»*. И где-то за спиной раздается *бабье лепетанье: «Тараканщик... новую веру хочет объявить»*. И дни проходят, как монотонные тюремные часовые. И Ремизов просит: «Ветер, пропой... стоит ли жить?»

Менее удачен отдел «Полуночное Солнце»; но и здесь яркие нас встречают страницы. Нам остается пожелать, чтобы талант Ремизова настолько же развился, насколько развился он в «Чертовом логе» по сравнению с «Прудом». Тогда история литературы русской приобретает еще новое, незабываемое имя.

*1908*

## ШЕСТОВ

### Начала и концы

На всех проиизведениях этого мыслителя лежит печать глубокой вдумчивости. Не сразу проникает он в наше сознание: это потому, что слишком легко мы стремимся подвести оригинальное творчество мысли под общеизвестный трафарет; оригинальное творчество всегда имеет свою тень; эта тень – подобие высказываемых мыслей, когда подгоняем мы их под общепонятный лозунг. Есть и у Шестова свой двойник: скептицизм. Многие из нас недостаточно оценили Шестова по первым его книгам: перед нами явилась сперва тень Шестова (скептицизм): а потом сам Шестов. Тень его сидела в редакциях; с ней имели дело его популяризаторы и критики; сам Шестов одиноким странником путешествовал по нивам русской мысли. Повторилась история об одном *страннике и его тени*, тень выдавала себя за странника; *странник* ускользал, как тень.

Еще в ранних книгах этого замечательного мыслителя ценили мы блестящие страницы (анализ Милля, разбор трагедии, разбор *«подпо-*

*лья»* у Достоевского); но, определяя общий *«habitus»* его воззрений на жгучие для нас темы, мы определили этот *«habitus»*, как скептицизм: задачи, выдвинутые символизмом, новым религиозным сознанием, казались нам и более глубокими, и более сложными; с другой стороны, скептицизм и адогматизм, как миропонимания, вовсе не выдерживают критики с точки зрения догматов критической философии, пока адогматизм понимаем мы так, как понимали его почти все адогматики.

Но адогматизм Шестова особого рода.

В последней книге, где собраны его статьи, в достаточной степени дает он понять, что его адогматизм не имеет ничего общего с банальными формами адогматизма и скептицизма. В статье о Чехове (*«Творчество из ничего»*), в статьях *«Похвала Глупости»* и *«Предпоследние слова»* ярко и кратко вносит он поправки к своему поверхностно понятому адогматизму, – и перед нами огненное лицо самого Шестова, озаренное как бы вспышками молний *его правды, его догмата*: появляется *странник*, расплющивая свою тень на стене.

Шестов утверждает свободу творчества: все – сфера творчества: философия, логика, искусство, религия; прав тот, кто творит, и творя, побеждает; истина, как общеобязательное суждение, – никому не нужна, ибо и у нее есть предпосылки. Вот основной лейтмотив его книги. Но он вовсе не высказывает своего догмата; он все боится того, что высказывание свяжет его с необходимостью предъявить нам суждение и потом защищать суждение посредством общеобязательной предпосылки; а в общеобязательность предпосылок разума он не может верить, будучи человеком, убежденным в религиозную реальность переживаемого творчества. Верить – не верит, а доказать гносеологически бесплодность гносеологии – не хочет, не может. Вернее всего, что его вера в творчество не может позволить ему пользоваться нормами познания. Почему же он говорит с нами формой суждений? Ведь единственный способ его обращения к нам не доказательство: не может он что-либо доказать. Он может *показать* себя, но для этого надо быть пророком, художником; не может или не хочет он быть – ни тем, ни другим. Ему остается опровергать всех: и форма его опровержений (тень Шестова) – скептицизм.

Мы тоже исповедуем примат творчества над познанием; но мы выносим *творчество* из области теории творчества; теория творчества для нас вовсе не догмат, а прием доказательств свободы творчества от противного; в терминах любого метода подбираемся мы к пределу любого метода; говорим: «здесь стена»; « + »; любого метода сводим на « – »; системой минусов огораживаемся от условных плюсов; система минусов и есть теория знания: предопределяя эту последнюю творчеством, мы присоединяем к первому минусу минус второй: « – » на « – » = +. Вот как доказываем мы условность познания в условиях познания. Если Шестов упрекает нас в теоретизировании (т. е. в догматизме), то разве не понимает он, что, поступай мы иначе, мы *все* не имели бы права ничего утверждать; мы должны были бы только творить. Быть может, он и прав; но до тех пор, пока не возьмет перо в руки; раз взял перо и пишет статью, то обязан надеть маску догматизма. «Минус на минус = плюс: ведь этот плюс – постулат». Да, но пусть обратится он к образам Ницше, Ибсена: разве здесь не было творчества? В пределах познания условно позволяем себе мы строить условные догматы; но догматы эти не являются ли намеками на то, что внешние сферы бытия, где все заснули, пробуждаем мы к внутреннему. *Туда* зовем, *туда*. А призыв Шестова долетает до многих лишь как скептический догмат, удаляющий самого Шестова в сторону, противоположную его устремлению. Шестов, как колдун из *«Страшной мести»*, вскакивает на своего коня (скептицизм), чтоб умчаться прочь от Карпатов догматики; а Карпаты (догматизм) – все ближе и ближе от него: он уже на Карпатах; перед ним – Страшный Мститель, которого сам Шестов спихнул в пропасть когда-то: это – творчество жизни. Быть может, летит на Карпаты тень Шестова (опять этот странник проделал с нами свой фокус!), а сам он удалился от нас в свое творческое молчание? Что под молчанием? Ницше молчаливо нам улыбался. По улыбке догадывались мы о Ницше-практике (о том факире, про которого сам Шестов выражается, будто этот факир гнал в сторону от истины: мы называем такой способ действия подчинением истины образу ценности: что образ ценности у факира есть, – в этом, надеюсь, и Шестов не усомнится). Итак, Ницше из молчания нам подавал знак творческим жестом: Шестов окаменел перед нами без жеста, надев маску скептической суетливости, окаменел, а пишет книгу за книгой. Книги его замечательны – это бесспорно. Но все же книги – книги. Следовательно, сам Шестов не факир. Тогда творчество его подчинено формальным истинам логики; логическое же отрицание логических путей есть отрицание извне: Шестов гетерономен в отрицании.

Шестов, или тень Шестова?

Все это – в сторону автора. А вот в сторону публики.

Шестов замечательно предостерегает нас от поверхностных способов утверждения ценности. Становясь отрицателем (в отношении к Мережковскому звучит эта нота), он теряет свою глубину и силу. Становясь отрицателем Канта, он попадает в странное положение. *«Уайльд и Ницше, с одной стороны... неокантианцы... с другой, открыто проповедуют ложь»*. «Даже просто *истина* ничего не говорит уху», – замечает он дальше. Вывод: Шестову должны говорить неокантианцы, ибо они не говорят *об истине*. Далее Шестов зовет к освобождению от истины: *«Нужно найти способ вырваться из власти всякого рода истин. В эту сторону гнали факиры»*. Итак: нужно быть... неокантианцем? «Нет, – скажет Шестов, – нужно быть факиром». А что если кантианцы – факиры?.. *«Не вижу, чтобы это было так»,* – возразит мне Шестов. А вот я не вижу, чтобы Шестов был факиром: следовательно, если бы даже я согласился с необходимостью лжи, я не мог бы согласиться с Шестовым, подозревая его в намерении под видом отрицания всякого рода *«истин»,* утвердить какую-нибудь из них... контрабандой. Но ложь мне необходима, и я охотно прислушиваюсь к молчаливому утверждению Шестова, что только живое творчество истинно. У меня есть для этого особое словечко (да простит мне Шестов!), словечко это: «символизм». Но ведь и у Шестова, в свою очередь, есть такое же словечко: «адогматизм»; и из него вырастает тень Шестова (скептицизм), мчащаяся к Карпатам догматизма.

На Карпатах есть пропасть; в нее пролетает тень Шестова. Эта пропасть заключается в догмате, будто истина = неистине, а неистина = истине.

Надеюсь, что сам Шестов благополучно избегнет пропасти.

*1909*

## АНДРЕЕВ

### Призраки хаоса

Наша жизнь – безумие. Сама наука – только найденный ритм безумия. Спокойная маска на воспаленном лице. Загляни сквозь нее «в пустых очей ночную муть», тот же хаос бесцельности, что и в бешеном беге прохожих, мчащихся вдоль улиц неизвестно куда. Хаос души сливается с хаосом жизни, и не один безумец прячется под маской ученого, инженера или механика. Ужас там, где лазурь повсюду пересекают электрические провода, где пыхтящий автомобиль, точно яростный минотавр, быстро проносится в лабиринте улиц; ужас там, где звонят телефоны, где знакомцы и незнакомцы бросают друг другу в уши через пространство свои трескуче-гортанные выкрики, где ниспадают и улетают подъемники, где безумно уставились черные жерла фабрик длинными трубами в безмятежную ясность, и черные плевки копоти взлетают, взлетают бесконечно. И точно сеть висит там надо всем, видимо сплетенная страшным ловчим, и на взорах всегда «облак черный, – черной Смерти пелена». Близок Ловчий, и немногие слышат Его приближение, но давно уже приветственно кличут его вопли призывных гудков. Люди в инженерных сюртуках собираются вдохнуть пар в омертвевший труп человечества и мечтают об электрическом воскресении мертвых. Люди оказались здесь инженерами, механиками, техниками, превратившими хаотический ужас душ в ужасающую механизацию хаоса. Воспаленный бред демонизма и пламенный глаз демона, мчащегося вдоль железных рельсов прогресса среди глухой ночи. Удивительно ли, что современное искусство, отражая бред омраченных душ, перекликается с искусством инженерным. Протяжная повесть летящего через железный мост паровоза – повесть о хаотическом круговороте – и возглас Тютчева: «Как жадно мир души ночной внимает повести любимой».

Хаос всегда за спиной у героев рассказов Л. Андреева. И по мере того, как рос этот крупный талант, хаос дерзновенный вырастал в его произведениях, и когда герои его проходили по комнатам, хаос плясал на стенах уродливыми тенями их. Наконец, скрылись люди и остались их тени, неожиданно распластанные по всем направлениям. И безумны были их изломы. И вот в рассказе «Призраки» сорвана последняя маска обманной здравости, полнозвучней, чудесней звучит в ней песнь торжествующей ночи. Люди вдруг превратились в карандаши, которыми чьи-то невидимые руки зачертили прихотливые арабески: можно ли говорить о вменяемости, когда один не знает, почему на мировом свитке он чертит ослиные уши, другой – ангельские крылья. Удивляешься, как сохранились в этом круговороте безумия какие-то призрачные нормы здравости, дающие повод к лишению свободы тех, кто неосторожно вздумал переступить порог призрака и попирать тень ногами. Душевнобольной Георгий Тимофеевич, радостно благословляя жизнь, днем пишет донесение в Синод о том, что дымовая труба перестала стонать, а ночью летает с Николой Угодником. Георгий Тимофеевич озабоченно пускает по лужам бумажные кораблики и улыбается доктору, когда тот сдирает ему с затылка мушку: «Хорошо. Освежает, знаете ли. Очень хорошо!» И Николай Николаевич, доктор Шевырев, улыбается тоже. Всегда выбритый, всегда надушенный, машинально улыбается при обходе больных, молчит и улыбается; и когда сидит в ресторане «Вавилон» и пьет золото, он все так же молчит, не думает вовсе, быть может, – улыбается, улыбается всегда.

В ресторане «Вавилон» чертят воздух ругательства *«колючие, кривые, как летучие мыши»*. Благостью, вечным покоем наполнен дом сумасшедших, и Георгий Тимофеевич тихо живет там по ту сторону добра и зла. А когда больные выходят гулять, небо темнеет и носятся галки. И больные говорят: «Хорошо теперь дома». И в ужасе возвращаются в мирную обитель лечебницы, где их ждет вечный покой. Никогда не происходят там ужасы, какие происходят в ресторане «Вавилон», где инженеры, студенты, техники приносят безумье своих душ и где студент *«отошел в угол, наклонился, точно собираясь плюнуть, и выстрелил себе в рот, еще пахнувший вином»*. А вот Николай Николаевич, доктор Шевырев, целитель больных, каждую ночь сидит здесь, пьет золото среди электрических огней, молчит и улыбается. О если бы он, как древний целитель, Орфей, хоть бы раз победил ужас. Георгий Тимофеевич, наверное, принял бы все меры. Георгий Тимофеевич отломил бы спинку стула, чтобы сделать из нее лиру, он прищурил бы глаза и от электрических огней протянулись бы тонкозвонные, златорунные струны. Он порвал бы золотые струны, натянул бы на лиру, пальцы бы его забегали по сияющим струнам, и призраки хаоса, завороженные, покорно легли бы у его ног, и сладкие звуки, точно струи Леты, залили, затопили бы все, закачались бы снежные лотосы забвения на струйных волнах.

Но Николай Николаевич, доктор Шевырев, ничего не предпринимает: сидит в ресторане «Вавилон» и машинально улыбается. Будет день. И он так же улыбается, слушая речь Георгия Тимофеевича. И наступит ночь. И доктор Шевырев, всегда выбритый, всегда надушенный, взяв цилиндр, – снова и снова машинально канет в ужас ночи.

*1904*

## Второй том

Во втором томе сочинений Л. Андреева собраны его лучшие произведения: ***«Мысль», «В тумане», «Жизнь Василия Фивейского», «Призраки», «Красный смех»***. Такой подбор придает этому тому весьма значительный удельный вес. Пред нами рельефно вырисовываются контуры творчества Л. Андреева.

Л. Андреев типичный выразитель современности с ее усложнившимся темпом человеческих отношений. Запас впечатлений, брошенных нам жизнью, не успеваем мы переработать. Слишком много расходуем нервной энергии только для того, чтоб не отстать от русла культуры, безумно летящей в пустоту неведомых целей. Все усложняется. Больше всего боимся мы верхоглядства и узости. Но углубление в любую отрасль знания или творчества ведет неизменно к узости, а до́роги нам широкие горизонты, да свободные. Невольно приходится расширяться, но, чтоб не расплыться в беспочвенных обобщениях, приходится внимательно следить за течением многих русл знания. Приходится жить многими несведенными параллелями. И эта-то постоянная, напряженная сложность надрывает здоровье, натягивает нить жизни, как струну, готовую ежеминутно оборваться. Душно и тесно личности в хотя бы и прекрасных, оригинальных рамках искусства, науки, философии, религии. Хочется свету и воздуху. Хочется жизни сложной, но и цельной, живой, воплощенной. Так начинается бунт вообще против сложностей культуры, не оживленной здоровым ритмом жизни. Так начинается бунт против механического, государственного гнета за ценности культуры свободной, но и бунт против невоплощенных или невоплотимых сложностей культуры. Часто выход из этого отчаянного положения – истерика переутонченного сознания, способная нас бросить во все крайности безумия и хулиганства. Правы нападки на хулиганство в защиту культуры; часто забывают при этом, что не одно варварство, но и недоумение в понимании последних целей культуры, поддерживает упорный рост интеллигентного хулиганства. Ведь самый бунт не во имя культуры, а против невоплощенных сложностей культуры – анархизм, соединенный с презрением к узости, верхоглядству, – вытекает из мистических корней человеческого сознания. Мистический анархизм есть показатель последнего предела разочарования в позитивном решении вопросов о смысле жизни, но и нежелания замкнуться в формах отжившей идеологии и мистицизма, как бы ни были утонченны мотивы, заставляющие нас закрыть лицо перед зияющим обрывом, над которым мы повисли. Мистический анархизм – единственный ответ живой личности на все неудовлетворяющие нас теории о смысле жизни, органическое противоядие нашей личности против всевозможных (культурных и некультурных) ядов, которыми ее отравляют. Но мистический анархизм, провозглашенный, как теория, как осознанный и принятый метод жизни, не выдерживает никакой критики. Религиозные переживания, предопределяющие анархический бунт, раз они осознаны, превращаются в теории религий и культуры, налагающие на нас бремена и узы. Вот почему, признавая мистический анархизм, как комплекс известных самоощущений, мы восстаем против всякой теоретики анархических переживаний.

Для отражения в образах искусства современного нам анархического кризиса требуется необычайная искренность и сила отчаяния. Все это часто отсутствует у художников, непроизвольно отражающих эти переживания.

Леонид Андреев, может быть, единственный мистический анархист среди современных нам писателей русских. Нигде не впадает он в утрировку. Нигде не звучат в его творчестве фальшивые ноты. Действительная бездна смотрит из глубины его творчества, действительный крик недоумевающего ужаса срывается с уст его героев. А тревога пронизывает нас, когда читаем мы повесть безумия. Л. Андреев – единственный верный изобразитель неоформленного хаоса жизни. В его творчестве мы не видим обетований победы над ужасом, но и не видим мы тихой смерти успокоения. Все тревожней, тревожней глядят на героев его очи ночные, слепые. Все больше и больше отчаяние густой чернотой заливает сердца их: и не примирятся, и будут бороться, и борьба будет бесцельна, и движения их напомнят судорогу обезумевших, в тюрьму заключенных. Л. Андреев художник огромный. Но он мог бы оковывать души наши еще полновластней, если бы сумел отделиться от своих героев, если б с высот бесстрастия созерцал хаос жизни, пред ним развернутый. Но сливается он с тревогой своих героев, сам тревожно смотрит в ночную муть. И жалобный ропот, и недоумение, и нежная, робкая, тихая грусть порой блеснет в его творчестве, и опять, и опять все тревога зальет. Он, как и Чехов, не может свести воедину жизненные параллели. Он тоже приподнят над позитивизмом. Но в то время как Чехов, не найдя нового, *связывающего слова жизни,* как бы бесстрастно повис в пространствах над формами жизни, улыбаясь, и через какое-то *знание* примирился, успокоился в созерцании, – чтоб ломать ужасом решетки тюрем, в самую муть жизни с высот созерцания ниспал Л. Андреев. Он напоминает разгневанного безумца, бесцельно борющегося с пустотой. И дни бегут. И ночь растет. И Андреев борется с ночью. И крики отчаяния все отчетливей раздаются в изумительных по красоте и силе произведениях его.

Во *втором томе* сочинений Л. Андреева с силой, все нарастающей, рвется безумие из тайных недр душевных на поверхность жизни. В повести *«Мысль»* оно все-таки смеется под стальными иглами анализа, которыми доктор Керженцев пытается пронзить темь ночную. Смеется оно и *все-таки* овладевает утонченным аппаратом человеческой мысли, не ломая его, но играя с ним. Тяжело висит безумие в городских *туманах*, тускло глядит из очей бессмысленного разврата. *«Жизнь Василия Фивейского»* – это безумие, ставшее жизнью обыденной. Здесь оно вкрадывается в жизнь, сливается с жизнью, так что уже невозможно распутать нити жизни и нити безумия в этом чудовищном узле мировой бессмыслицы. *«Призраки»* – апофеоз сумасшедшего дома. Тьма беспросветная, полная ужаса, растворяет одинаково как идеальные, так и реальные основы жизни. Все она заливает. И вот в *«Красном смехе»* она зажигается огненным бредом. Кажется, что на черный горизонт жизни выходит что-то большое, красное... Но что?

Андреев не ответит нам на это. Он не знает ничего. Он искренно недоумевает и как бы просит у нас помощи, а мы – положительные, уравновешенные, важные, – знаем ли мы, что ему ответить?

*1906*

## Смерть или возрождение?

До девяти раз переписывал и отделывал слог Гоголь, работая над «Вечерами». И вот – произведение яркости необычайной, где каждый период узорной речи, озарив лабиринты далей мгновенным, как зарница блеском, замыкает их кованым словом; где каждая фраза, точно убранная к венцу невеста жемчуговым кокошником так плавно колышется в кисейной фате слов; где каждое слово, что яркий позумент на сарафане у невесты.

Здесь словесность не словесность; здесь, как на мраморе, изваивается творческий порыв. Так писали художники слова, давшие нам и стиль, и слог. Но слог не стиль и стиль не слог. Слог так относится к стилю, как художественная форма в обыденном смысле к форме в более широком смысле. Обычно форма противополагается содержанию; в более широком смысле она есть осязаемая плоть творящей души (здесь форма и содержание – неделимы). Задача художника заключается не только в том, чтобы воплотить индивидуальность (дать стиль), но и обработать ее, осознать (дать слог).

Идеал художника слова – претворить слог в стиль и стиль в слог: о таком художнике можно сказать, что душа его сказывается уже в самой расстановке слов.

Таков был Пушкин. Так он писал.

Стиль и слог приближаются, сплетаются и прикасаются у одного и того же художника, но между ними – непреступаемая черта, как между сознанием и бессознательным. Стиль бессознателен, слог – осознанный стиль. И потому-то под слогом часто разумели и стиль, и привыкли думать, что творчество не есть создание стиля, а выражение идейного содержания. И на поверхности литературы русской всплывали бесстильные произведения пера с разнузданным *«нутром»,* быть может, и вразумительным для художника, но бледным для читателя – с *«нутром»,* окованным тенденцией; тенденция служила собственно указательным пальцем, т. е. подстрочным переводом к тому, о чем волновалось невразумительное художественное *«нутро».* В противовес такому пониманию задач словесности заговорили о том, что душа художника в слоге, и подменили стиль слогом. И молодые художники принялись работать над формой в более узком смысле.

Такая работа имела громадный педагогический смысл, но не более: появились ремесленники формы, сменившие ремесленников тенденции, наконец, появилась фабрика стилей, когда под стилем стали разуметь не ритм душевного выражения, а только умение подражать ритмике великих душ, литературных школ и эпох. И теперь часто молодые авторы наперерыв стараются преуспевать в форме, а модные критики стараются показать, что и *они* понимают суть дела: говорят о единстве формы и содержания, смешивая воедино стиль и слог; это называется у них хорошим тоном.

Когда приходится говорить о творчестве такого серьезного художника, как Л. Андреев, все это нужно оговорить, все это следует помнить, чтобы восторг не перешел в ротозейство, а критика в хамское хихиканье над слабыми сторонами этого большого дарования.

Стиль есть у Андреева. Стиль собственный, влекущий, невнятный. В нем бьется ритм души точно в пространстве ночи крылья испуганной птицы. Крылья бьются и падают, бьются и падают, словно кто-то большой и грустный, весь окутанный муаром ночи, собрался улететь – улететь прочь: и все не может и все-то бьется. Испуганная птица, плеснувшая крыльями: такое у Андреева творчество. И будто хочется видеть, что не темная ночь впереди, а кусок черного муара, которым завязали глаза. Но это – пространства, где нет ничего, нет ничего; все лететь бы, лететь. Но Андреев глядел, глядел и не улетал; бездну видел и жаловался на нее, и оглянулся, но он в нее не бросился: огородился *стенами*; и, как странные нежити, возникали его герои: им открывалась бездна. При виде ее доктор Керженцев захотел опуститься на четвереньки; опустился – не мог подняться: так и уполз в бездну на четвереньках. Его охватила тьма. И его, и других – всех, всех охватил мрак, кого воскрешал к жизни Андреев. Он, как Елеазар, носил в себе тьму, повергающую в ужас всех, кого создавала мечта. Мечта проливалась в беспокойных, медлительных строках, безумие и ужас остывали гирляндой слов. Таков был стиль у Андреева.

Слога у него нет. Читаешь – точно черновик гениального мастера. А когда захочет, даст и слог, как в «Призраках». Не до слога ему, когда весь он уходит в стиль, а стиль все еще в муках рождения, потому что в муках творчества вздыхает душа. Он еще пробует перо, хотя нам и кажется подчас, что Андреев дал все, что мог; дал все, что можем мы требовать от крупного художника. Мы, пожалуй, и пишем с достоинством о характере андреевского творчества; так писали о нем, так пишут. А может случиться, что все, написанное Андреевым, только пролог к его действительному творчеству. Может случиться и то, что он перестанет писать: он не писатель, он – большой художник, он может сказать нам: «Что вы, я и не думал быть писателем». А мы-то!

И тем не менее Андреева по несправедливости считают крупным писателем современности; но он менее чем кто-либо установился. Тут и надежда и опасение: опасение – а вдруг сочтет себя *писателем*, успокоится, слишком низко оценив себя; надежда – если все, им написанное, есть только проба пера, то как же он может еще развернуться? Ведь берега его творчества еще не обозначены! Но если творчество его без берегов, он непременно заплывет куда-то (творческое напряжение уйдет в пустоту), и в неоконченных массивах его свершений мы не узнаем, куда нас вели: крылья испуганной птицы перестанут биться, и Андреев с окаменелым лицом мастито усядется в курульные кресла официальных знаменитостей.

Да не будет так!

Все это приходит в голову, когда читаешь *«Жизнь Человека»*. И прежде всего отповедь стилизаторам: «Разве вы не знаете, с кем имеете дело? Разве можно учить Андреева, как надо писать, вы, критики модерн, и вы, лезущие из кожи, чтобы хоть отчасти уподобиться Брюсову, Сологубу, Блоку!» Ну да: форма у Андреева небрежна, случайна, но форма в более узком смысле (не стиль); подчеркивать это, минуя самый тон творчества, который только и обозначился во всем своем диапазоне в *«Жизни Человека»,* значит стрелять из пушек по воробьям; кто не услышал ритмических ударов, разрывающих его диалоги, тот никогда не слышал того, что действительно в Андрееве нам ценно. Но когда говорят, что *«Жизнь Человека»* подражание Метерлинку, хочется улыбнуться: такими словами критики выдают себе патент на непонимание Метерлинка. И в то же время велико здесь кажущееся сродство: не нужно быть критиком, чтобы открыть эту Америку. Когда говорят так, заключают по аналогии, подобно тому, как крылья птиц напоминают крылья насекомых при всем различии структуры. И Андреев, и Метерлинк оба говорят о неизвестном, о роковом. Но неизвестность неизвестности рознь: прислушайтесь к голосу безмолвия у Метерлинка, и у Андреева: разве есть тут что-либо общее? Да и кроме всего: у Метерлинка встречаем упрощение слога, у Андреева – упрощение стиля, Метерлинк дает схему обычной речи, Андреев в *«Жизни Человека»* дает схему своего стиля.

Можно ли заключать к тожеству стилей обоих писателей на этом шатком основании?

Что-то странное произошло со стилем Андреева в *«Жизни Человека»:* медлительно-томящий, как зной, бросающий о земь в корчах, он вдруг насмешливо окрылился: птица сорвалась – она летит теперь в пространство ночи: Андреев, бросавший героев своих в провалы ночи, теперь бросился сам, а покинутые его герои чопорно застыли в своих креслах, как те, что сидели в гостях у Человека и шептались о его богатстве. Они теперь не будут ползать на корточках, наоборот: течение их мыслей вполне *благопристойное*; и рыдающее безумие Шумана не так их заденет, как скрипичные звуки «Чижика». И горячечный зной стиля сменяется простотою, суровостью, холодом. Это не случайно: это значит – Андреев покончил счеты с какой-то нерешительностью одному ему ведомым творческим компромиссом. Он на что-то решился и уходит, уходит – к новому творчеству, *или* прочь от творчества. Или стиль его сойдет на нет: мы скажем: «Здесь исчез художник, но здесь молчит Человек, узнавши то, что не снится мудрецам». Или стиль его, отбросив все случайное и наносное, по-новому окрепнет, и ритмические удары зажгут молнию совершенно нового творчества; мы скажем: «Вот он был, и вот умер: в загробных далях предстала ему *Жизнь Человека* (увидел то, чего никто не видал) не так, как предстает она нам, или как предстает она Богу: так видит ее кто-то третий, кто не Бог, но уже не человек».

С чем порвал Андреев, куда он уходит от нас? Не знаем, увидим. Но я хочу подчеркнуть только то, что неспроста меняется его стиль, потому что тут глубочайший кризис души. И уже одно это создает из *«Жизни Человека»* глубоко захватывающее нас произведение. Искусство ли это – не знаю, но испытываю головокружение, может быть, головокружение не есть реакция на художественное произведение, но я хочу, чтобы *«Жизнь Человека»* была такой, а не иной. Когда читал, забыл, что есть слог, что существуют определенные требования, которые я, как критик, должен предъявить автору. Просто забыл проверить полномочия и по-детски принял то, что дал мне Андреев. И кто-то третий (не Бог, но уже не человек) закивал из страниц, с грустной, грустной, до ужаса усмиренной улыбкой: «Да, да: *это* так – и ты знаешь, ты помнишь. Ведь это всегда приходит в детстве, а потом *это* уходит и забывается. Но иногда *это* возвращается. Тогда люди умирают, или для них идет все по-новому. Так будет, так было в далеком детстве: помнишь, связь обрывалась между тобой и миром: нужно было преодолеть миллиарды верст и дней, чтобы *вернуться*, но ты возвращался в одно мгновение. Над тобой стояли неизвестные люди и слишком резкими голосами говорили друг другу: «Опять у него кошмар» – и слишком грубо протягивали руки. Но ты вспоминал: это были все родные и близкие. И *все* проходило. Синематограф жизни тебя успокоил на время, хотя ты и помнил *о роковом*. И вот опять *оно* начинается. Так было, так будет».

Так я читал *«Жизнь Человека»*. Глубиной сознания узнавал самое странное, что бывало со мной. Мне казалось – со мной говорит *мое*.

Так было, так будет...

Мне скажут: «О чем вы? Просто Андреев изобразил рок, неизвестность, постигающую «Жизнь Человека». Зачем слова: и не рок, не неизвестность, и вообще не в определениях суть дела, не надо строить аллегорий! К чему разгадывать *вечный кошмар* (кошмар-ли только?)? Вот Человек, Его друзья, Его враги, Некто в сером – могу ли я говорить о смысле, могу ли я разбирать ошибки формы, когда мне показали *мое вечно детское*, сиротливо брошенное в пространствах души? Вот почему я говорю о *«Жизни Человека»*, не как критик, а как человек.

У Андреева и прежде чувствовалась глубина все постигающей долгой ночи, темной ночи. И та самая *«бездна»*, о которой гласят все нечистые уста, о которой скрипят все перья: эта *«бездна»* у Андреева – *без дна*: она подлинная. У Андреева и прежде в каждой мелочи открывался смысл глубокий и темный. Каждый раз начинал Андреев с того, что показывал нам одного из своих Керженцевых (у него почти все – Керженцевы), а кончал тем, что прогонял Керженцевых в пустоту (хорошо еще, что не на корточках). Со всех сторон окружала она – темная, непроглядная ночь, жадная, непроглядная темень.

Средний человек – Иван Иванович – неизменно проваливался. Проваливались все Иваны Ивановичи. Но последнего вывода Андреев не делал. Бывало, ест у него Иван Иванович, а почва уходит из-под его ног; спит, и в снах уходит тоже; пьянствует, трудится, любит – и вдруг убегает в кем-то пробитую брешь. Но последнего вывода Андреев не делал: молчал о том, что провал, куда все уносит, *действительно существует* и что больше здесь ничего нет; реализм – вздор, или хитрая уловка. Опять и опять начинал Андреев лепить из земли свои образы, хватаясь за призрак реальности, как за действительность. Опять, и опять, и опять земля у него рассыпалась прахом, загоралась *«красным смехом»* смерти и разрушения. Но если Жизнь Человека ни в одно мгновение не защищена от ночных посещений, то и нет ее вовсе, потому что она – сон.

И это Андреев сказал теперь всей глубиной своего сознания, всей глубиной своей художественной стихии, сказал *«Жизнью Человека»*.

И он перестал быть прежним. Земляной пласт реализма, гробовой плитой давивший его, просто *не стал быть*. Тяжесть отчаяния перешла в легкость трагедии, боль – в анестезию. И Андреев сам прошел в им пробитую брешь: он стал удаляться в пустыню ночи. Что-то преставилось в нем, а то, что осталось, безмирным нежитьем носится оно над местами, где был Андреев, и где его больше нет. И *«Жизнь Человека»* осталась, а Андреева уже нет. Умерла ли земля, или умер Андреев?

Нет, это не смерть.

*«Жизнь Человека»* – кошмар – скажут многие. Пусть! Но пусть это скажет сам Андреев. Нет, он этого не скажет.

*«Жизнь Человека»* нельзя ни хвалить, ни порицать. Ее можно отвергнуть или принять.

И я принимаю.

*1907*

## «Анатэма»

В эпоху, когда в кружках символистов высказывались отрицательные суждения о *«Жизни Человека»*, я печатно высказывал свое сочувствие этому писателю; мне казалось, что *«Жизнь Человека»*, при всех ее несовершенствах, есть действительный перелом в творчестве Леонида Андреева. Я определял этот перелом приблизительно так: линия развития г. Андреева круто переменилась; в месте перелома эта линия может казаться точкой; я ждал новой линии его пути.

Но линия эта и до сих пор – точка; и даже более того: точка стремится стать математической точкой; наивный, но, быть может, искренний символизм *«Жизни Человека»* вырождается в ходульно-плакатный символизм *«Анатэмы»*.

Леонид Андреев поставил на сцену мировой разум с мечом в руке и заставил его высказаться в интервью с чертом. И мировой разум заговорил языком декадента уездного городка; черт же оказался уже декадентом губернского города и притом с наклонностью к провокации, вдобавок, он, очевидно, прочитал *«Мелкого беса»*.

Впечатление *«Анатэма»* производит, но только тогда, когда пьесу видишь на сцене; производит впечатление прекрасная инсценировка, мастерская игра некоторых актеров.

Бесподобен г. Качалов: он создал образ, какой и не снился Андрееву; но оттого-то образ, им созданный, постоянно двоится: там, где от лица Анатэмы выступает Андреев, там меркнет г. Качалов, где Анатэма молчит, г. Качалов начинает творить. Умен, хитер, ловок и загадочен г. Качалов в роли Анатэмы вплоть до... того момента, когда он начинает говорить; *«текст»* Андреева губит Анатэму; только что взволновавший нас образ меркнет тогда, когда он раскрывает рот; тщетно силится г. Качалов поднять Анатэму, тщетно аккомпанирует он своей бесподобной игрой словам андреевского текста; текст оказывается пустым текстом – текстом сентенционных прокламаций и афиш на тему о мировой дисгармонии и о всем прочем, чрезвычайно высоком, и жалеешь, что образ, внушенный г. Качаловым, разлетается, как дым, от грубого прикосновения к андреевскому тексту; тут хочется сказать, что Художественный театр и г. Андреев вовсе не поняли друг друга: Художественный театр хотел создать великолепную симфонию красок, мимики, но в контуры этой симфонии ворвался Леонид Андреев со своими эксклямациями; эксклямации, ламентации и сентенции черта, обращенные к мировому разуму о двух ногах и с мечом в руке, напоминают эксклямации, ламентации и сентенции захмелевшего приказчика, обращенные к зеленому змию, а поведение этого черта до мелочей напоминает нам поведение сыщика от желтой прессы, имеющего поручение скомпрометировать депутата в предвыборной агитации.

Мы все же надеемся, что Леонид Андреев, по крайней мере, не разделяет эксклямаций, ламентаций и сентенций своего черта; мы слишком верим в русского писателя, к какой бы литературной группе он ни принадлежал, чтобы общеизвестные истины и приевшиеся афоризмы принять, как откровения выдающегося русского писателя.

Наряжать ходячие сентенции в сюртуки, кафтаны и лапсердаки – тенденция Андреева; он думает, что такое облечение изобличает его, как символиста; помилуй Бог, как легко быть символистом: стоит поставить мировой разум на две ноги, и уже мы, бедные зрители, обязаны трепетать и не видеть в эксклямациях разума обычных эксклямаций среднего человека, стоит нарядить черта в цилиндр и сюртук – и мы, бедные, зрители обязаны трепетать и взывать: «Как ново, как оригинально, как богато, как пышно!» Неоригинальная мысль – остается неоригинальной мыслью, но эта же мысль, высказываемая мировым разумом, то есть завернутым в плащ человеком с бутафорским мечом в руках, – мысль символическая. В *«Жизни Человека»* нас пленяет искренность беспомощности: Леонид Андреев стал тут вплотную перед символизмом; он как бы говорит нам: *«Тут что-то есть, чего я не понимаю»*. И я продолжаю настаивать: мы обязаны слушать его; в самой технической беспомощности слышится плач ребенка, затерянного в темноте.

В *«Анатэме»* – не то: *«оригинальный», «новый», «все постигший»* Андреев низлагает мировой разум, становясь на его место: тайна символов ведома ему одному; из человека с маленькой буквы он стал Человеком с большой буквы. Человек призвал вас на бал: *«Анатэма»* – бал Андреева. Человек становится в позу и величественно шествует мимо, стараясь уверить нас, что звук его шагов есть музыка сфер, а мы слушаем лишь стук каблуков по полу да плаксивые ноты *«Чижика»*.

Бедный, бедный Леонид Андреев: мы не узнаем в нем автора *«Мысли», «Призраков», «Жили-были»;* мы не узнаем в нем и автора *«Жизни Человека»*.

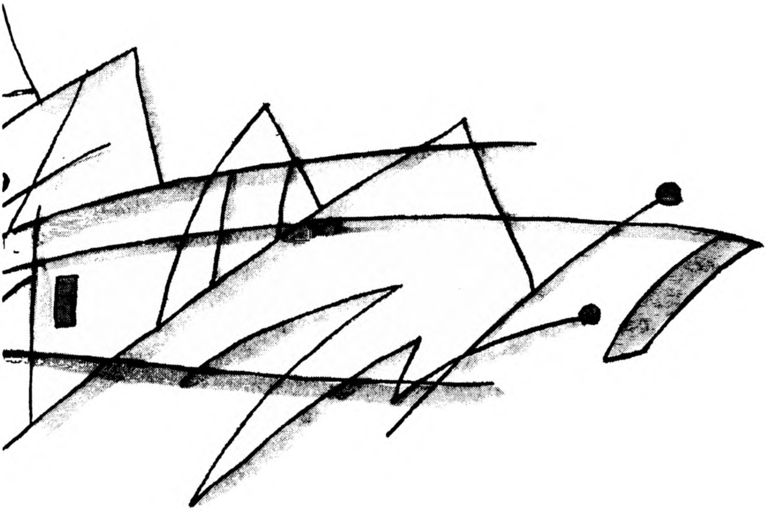
Все горе Андреева в том, что он желает быть символистом и вместо того становится *«сентенционистом»;* облекать сентенции в сюртуки; изображать *«сущности»* в виде кавалеров в плащах – еще не есть символизм: Кузьма Прутков ведь тогда символист куда более удачный; вспомним его бесподобную комедию «Сродство мировых сил». Если бы разыграть Кантову «Критику чистого разума» и облечь основоположения рассудка в сюртуки, кафтаны и лапсердаки, право, получилось бы нечто еще более *«странное»*, чем *«Анатэма»*. Тогда бы категории отплясывали, а мировой разум, по крайней мере, сумел бы объяснить свое поведенье хоть тем, что он – *«разум практический»*; но Андреев заставил разыгрывать в лицах «Критику чистого разума» среднего посетителя кабачков, а эта критика не поднимается выше проклятий Зеленому Змию. Желая быть символистом, Леонид Андреев хочет быть символистом реалистическим; для этого переселяет он нас к берегам Черного моря, чтобы развернуть перед нами благочестивую жизнь еврея Лейзера; благочестивый, умный еврей начинает действовать так, как благочестивый умный еврей никогда бы не поступил; *«quasi-символы»*, врываясь в область быта, создают в условиях этого быта нечто небытовое; если бы самый быт был образом символических переживаний Андреева, мы бы ему простили (ведь совмещается у Ибсена символизм с реализмом), но быт, то есть нечто живое, конкретное, становится канвой для нарочитых экскламаций, сентенций и ламентаций обывательских рассуждений.

Зачем нас морочит Андреев, выдавая ламентации эти за свои символы? Я не хочу верить в то, что *«Анатэма»* принадлежит Андрееву. Мои впечатления после представления *«Анатэмы»* таковы: все сильные места воссозданы артистами Художественного театра, сценариусом, режиссером, музыкой и бесподобной игрой г. Качалова; все слабые места принадлежат андреевскому тексту; лучше было бы от этого текста пьесу освободить, предоставив Художественному театру идею: Андреев дал бы нам возможность черпать глубину его замысла в музыке и мимике.

*1909*

# ЛУГ ЗЕЛЕНЫЙ

## КНИГА СТАТЕЙ



# ЛУГ ЗЕЛЕНЫЙ

Вспомни, вспомни луг зеленый –
Радость песен, радость пляск.

*В. Брюсов*

## I

Общественный строй, определенно складываясь, должен отчетливо наметить основные принципы; эти принципы должны лежать в его основе.

Основные принципы общественности должны иметь свои отвлеченные основоположения. Эти основоположения должны соединять вопросы социальной техники с общими вопросами, волнующими человеческий дух.

В социологии мы часто встречаемся с понятиями о *силах*, регулирующих общественную жизнь, и направляющих *целях*. Для нас важно отчетливо уяснить себе понятие о *силе* и *цели*. Но понятие о *силе* наиболее разработано в механическом мировоззрении. *Целесообразность* – принцип, по существу упраздняющий детерминизм. Следует поэтому определенно очертить область механического и органического (целесообразного) развития общества.

При методологической раздельности непрерывности (детерминизма) и целесообразности (прерывности) вопрос о силах, механизирующих общественный строй, не может сочетаться с вопросом о целях, организующих человечество, ни в каком согласованном единстве. Поэтому возможны только два взаимнопротивоположные руководящие начала общественности.

Общество может рассматриваться как мировая машина, проглатывающая всякую личность, не давая ей взамен ничего, что могло бы быть равноценным личности. При такой постановке вопроса рушится основная теория общественного развития – теория прогресса; между тем учение о механических силах общественного развития явилось как бы одним из выводов теории прогресса.

Принимая целесообразность как руководящий принцип социальной жизни, я обязан возвыситься над своими личными целями во имя целей общественных. Но общественные цели не исчерпываются пониманием общества как некоторой самоцели. Такое понимание вновь повергло бы нас в центр механических теорий, в корне отрицающих идею прогресса. Организация целесообразности предъявляет самому обществу осуществление некоторых целей; эти цели не могут корениться в отдельных индивидуумах. Они не могут корениться и в сумме индивидуумов. Область их, стало быть, – область трансцендентного идеала.

Отсюда символизация общественных целей. Отсюда понимание общества как индивидуального организма – *«Жены, облеченной в Солнце»*. Религиозный принцип венчает принцип социальный.

Итак:

Или общество – машина, поедающая человечество, – паровоз, безумно ревущий и затопленный человеческими телами.

Или общество – живое, цельное, нераскрытое, как бы вуалью от нас занавешенное Существо, спящая Красавица, которую некогда разбудят от сна.

## II

Лик Красавицы занавешен туманным саваном механической культуры, – саваном, сплетенным из черных дымов и железной проволоки телеграфа. Спит, спит Эвридика, повитая адом смерти, – тщетно Орфей сходит во ад, чтобы разбудить ее. Сонно она лепечет:

> Ты ведешь – мне быть покорной.
> Я должна идти – должна.
> Но на взорах облак черный,
> Черной смерти пелена.
>
> *В. Брюсов*

*Пелена черной смерти* в виде фабричной гари занавешивает просыпающуюся Россию, эту Красавицу, спавшую доселе глубоким сном.

Только тогда, когда будет снесено все, препятствующее этому сну, Красавица сама должна выбрать путь: сознательной жизни или сознательной смерти, – путь целесообразного развития всех индивидуальностей взаимным проникновением и слиянием в интимную, а следовательно, религиозную жизнь или путь автоматизма. В первом случае общество претворяется в общину. Во втором случае общество поедает человечество.

Еще недавно Россия спала. Путь жизни, как и путь смерти, – были одинаково далеки от нее. Россия уподоблялась символическому образу спящей пани Катерины, душу которой украл страшный колдун, чтобы пытать и мучить ее в чуждом замке. Пани Катерина должна сознательно решить, кому она отдаст свою душу: любимому ли мужу, казаку Даниле, борющемуся с иноплеменным нашествием, чтоб сохранить для своей красавицы родной аромат зеленого луга, или колдуну из страны иноземной, облеченному в жупан огненный, словно пышущий раскаленным жаром железоплавильных печей.

В колоссальных образах Катерины и старого колдуна Гоголь бессмертно выразил томление спящей родины – Красавицы, стоящей на распутье между механической мертвенностью и первобытной грубостью.

У Красавицы в сердце бьется несказанное. Но отдать душу свою несказанному – значит взорвать общественный механизм и идти по религиозному пути для ковки новых форм жизни.

Вот почему, среди бесплодных споров и видимой оторванности от жизни, сама жизнь – жизнь зеленого луга – одинаково бьется в сердцах и простых, и мудреных людей русских.

## III

Вот село. Сельский учитель спорит яро, долго, отягощая речь иностранными словами, вычитанными из дрянной книжонки. Зевает ослабевший помещик. Зевает волостной писарь и крестит рот.

А вот вышли из душной избы на зеленый луг. Учитель взял гитару, тряхнул длинными волосами, и здоровая русская песня грянула таким раздольем, трепетом сердечным: «Каа-к в сте-пии глуу-хоой уу-миираал ямщи-ик»...

И дышит луг зеленый. И тонкие злаки, волнуясь, танцуют с цветами. И над лугом встает луна. И аромат белых фиалок просится в сердце. И вспоминается тысячелетняя жизнь зеленого луга. И забытая, мировая правда – всколыхнулась, встала, в упор уставилась с горизонта, как эта большая золотая луна.

Вспоминается время, когда под луной на зеленом лугу взвивались обнаженные юноши, целомудренно кружились, завиваясь в пляске. Бархатно-красные, испещренные пятнами леопарды, ласково мяуча, скакали вокруг юношей. И носилось над лугом бледное золото распущенных кос; то в ласковой грусти взлетали юные девушки над тонкими травами. Их серебряные хитоны, точно струи прохлады, вечно слетали, пенясь складками.

Это на зеленом лугу посвященные в жизнь несказанную вели таинственный разговор душ.

## IV

В тяжелые для России январские дни мне пришлось переживать в Петербурге весь ужас событий. Что-то доселе спавшее всколыхнулось. Почва зашаталась под ногами.

Как-то странно было идти на зрелище, устраиваемое иностранной плясуньей.

Но я пошел.

И она вышла, легкая, радостная, с детским лицом. И я понял, что она – о несказанном. В ее улыбке была заря. В движеньях тела — аромат зеленого луга. Складки ее туники, точно журча, бились пенными струями, когда отдавалась она пляске вольной и чистой.

Помню счастливое лицо, юное, хотя в музыке и раздавались вопли отчаянья. Но она в муках разорвала свою душу, отдала распятию свое чистое тело пред взорами тысячной толпы. И вот неслась к высям бессмертным. Сквозь огонь улетала в прохладу, но лицо ее, осененное Духом, мерцало холодным огнем – новое, тихое, бессмертное лицо ее.

Да, светилась она, светилась именем, обретенным навеки, являя под маской античной Греции образ нашей будущей жизни – жизни счастливого человечества, предавшегося тихим пляскам на зеленых лугах.

А улицы Петербурга еще хранили следы недавних волнений.

## V

Есть несказанные лица. Есть улыбки невозвратные. Есть бархатный смех заликовавших о лазури уст. Есть слова, веющие ветром, – сквозные, как золотое, облачное кружево на пылающем горизонте.

Есть слова тишины, в которых слышатся громы неимоверного приближения души к душе – громы вселенских полетов и молнии херувимской любви.

Когда тишина говорит на зеленом лугу и глаза передают глазам несказанное, когда люди, невольно брошенные в вечную глубину, к которой еще нельзя прикоснуться ни формой, ни словами, как понятен тиховейный зеленый луг, таящий воспоминания!..

Помнит он песни и пляски священного экстаза, в котором глубокие души сливались с зарей и друг с другом.

Зеленый луг хранит свою тайну. Вот почему так невыразимо щемит сердце на зеленом лугу, когда ветер, блеском озаренный, уносит сердца, — и кружит, и кружит их в тихой пляске неизреченного. Еще ближе становятся охрипшие звуки гармоники и нестройная жалоба подгородных мещан, вышедших на зеленый луг вспомнить о несказанной старине в час несказанный: «Уу-ноо-сии тыы маа-ее гооо-ре быыии-ии-страа рее-чуу-шкаа с саа-боой»...

## VI

Есть отношения, вполне выразимые – глубокие душевные волнения, запечатленные формой. Следует помнить, что переживание первее формы, его облекающей. Форма является как результат необходимой потребности запечатлеть переживание.

Религия есть связь переживаний. Переживания бывают единоличные и коллективные. Религия есть связь единоличных и коллективных переживаний.

Наличность единоличных переживаний необходима для образования переживаний коллективных. Форма коллективных переживаний объединяет переживающих в органически цельную замкнутую религиозную группу. Такая группа есть религиозная община, противопоставленная обществу. По граням соприкосновения между общиной и обществом возникает ряд необходимых конфликтов. Община может казаться началом, разлагающим общество. Общество являет, наоборот, общине свой лик звериный.

В религии впервые намечаются пути к запечатлению переживаний, еще не запечатленных формой. Религия поэтому всегда о будущем.

Теория Дарвина построена на сохранении рода путем полового подбора, т. е. путем отысканных и установленных форм общения и связи индивидуумов. Благодаря такому роду общения, человечество, сохраняясь, достигает своего относительного бессмертия даже при наличности существующих пространственно-временных форм.

Религия есть своего рода подбор переживаний, к которым еще не найдены формы. Жизнь общины основана на подборе и расположении переживаний отдельных членов, как скоро в переживаниях своих они соединяются друг с другом. Понятно, что только в общине куются новые формы жизни.

Подбор переживаний первее подбора форм (социального, полового и т. д.). Подбор форм не может осуществиться ранее подбора переживаний.

Вот почему религия, устанавливая общение между людьми в переживаниях, которым еще не найдены формы, всегда *реальна* еще неоформленной реальностью. Религия, как и Дарвинова теория, – явление *подбора*.

Религия всегда предвкушает новые формы жизни: «И увидел я новое небо и новую землю, ибо прежнее небо и прежняя земля миновали, и моря уже нет» (Откровение).

Если религия не волнует нас, как стыдливая заря, а ухает мраком, как черные провалы вместо лиц, глядящие на нас из-под жестяных оправ на старинных иконах, она забывает свои источники; религия – дерево не умерщвляющее, но оживляющее. «И показал мне чистую реку воды жизни, светлую, как кристалл... Древо жизни, двенадцать раз приносящее плоды... и листья дерева *для исправления народов»* (Откровение).

Я утверждаюсь для окружающих меня людей не в переживаниях, меня преобразующих, а в формах, меня образовавших. Формы – это переживания, некогда воплощенные, а теперь потухающие, ибо они вогнаны в инстинкт.

Совокупность форм, меня определяющих, очерчивает мой пространственно-временной образ. Но в душе моей живет неоформленное, неизреченное, мое взволнованное счастье. В душе я – обладатель «нового имени, которого никто не знает, кроме того, кто получает» (Откровение). Это новое имя начертано согласно Откровению Иоанна на *белом камне* души.

Я для других – нераскрытая загадка. Если окружающим меня людям смутно мерещится невоплощенная глубина жизни, они с невольным трепетом взглянут на меня, то с надеждой, то с опасением. Им будет казаться, что я нечто утаиваю от них.

Те немногие, которые опередили пережитые и оковавшие нас формы жизни, – те узнают во мне своего тайного друга. Они поймут, что мы обречены на совместное отыскание новых форм, потому что невыразимая тишина нас соединила: там, в бирюзовой, как небо, тишине, встречаются наши души; и когда из этих бирюзовых пространств мы глядим друг на друга бирюзовыми пространствами глаз, невольный вихрь кружит души наши. И бирюзовое небо над нами становится нашей общей единой Душой – душой Мира. Крик ласточек, безумно жгучий, разрывает пространство и ранит сердце неслыханной близостью. Над нами поет голубая птица Вечности, и в сердцах наших просыпается голубая, неслыханная любовь – любовь, в *белизне засквозившая бездной.*

И мы видим *одно,* слышим *одно* в формах неоформленное. Установленные формы становятся средством намекнуть о том, что еще должно оформиться. Тут начинается особого рода символизм, свойственный нашей эпохе. В ней намечаются методы образования новых форм жизни.

Так совершается подбор переживаний. Так намечается остов будущей общины. Так преображается мертвенная жизнь общества в жизнь, как вином озаренную жертвенной кровью любовного причастия.

Я начинаю сознавать, что когда-нибудь буду – *раскроюсь для близких в новом для меня имени.*

Белый камень, мне данный, прорастет благоухающими лилиями и розами. Я стану сам, как лилия полевая, тихо зыблемая на зеленом лугу.

## VII

Есть тайная связь всех тех, кто перешагнул за грань оформленного. Они знают друг друга. Пусть не знает каждый о себе, другой, взглянув на него несказанным, взволнует, откроет, укажет.

Бирюзовая сеть неба опутает сердца посвященных – бирюзовые нити навеки скрепят. Души становятся, что зори.

Душа одного – вся розовая зорька, задумчиво смеющаяся нетленной радостью. Душа другого – бархатно-пьяный закатный пурпур. А вот душа – прекрасная шкура рыси, тревогой глянувшая с горизонта.

Когда я один, родственные души не покидают меня. Мы всегда совершаем полет наш – *возвращение наше* – на голубую, старинную родину, свои объятья распростершую над нами. Ты близка нам, родина, голубая, как небо, – голубая, как наши затосковавшие о небе души. Голубое пространство наших душ и голубое небо, нам смеющееся, – одна реальность, один символ, высветляемый зорями наших восхождений и приближений. Вижу, вижу тебя, розовая зорька – знаю, откуда ты! И душа моя, черная ласточка, канувшая в небо, с визгом несется тебе навстречу.

Я знаю, мы вместе. Мы идем к одному. Мы – вечные, вольные. Души наши закружились в вольной пляске великого Ветра. Это – Ветер Освобождения.

Он качает цветы на зеленом лугу, и цветы посылают цветам свое ласковое благоволение.

## VIII

Россия – большой луг, зеленый. На лугу раскинулись города, селенья, фабрики.

Искони был вольный простор. Серебрилась ковыль. Одинокий казак заливался песнью, несясь вдоль пространств, над Днепром – несясь к молодой жене Катерине.

Пани Катерина, ясное солнышко, ты в терему,

Открыла веселые окна.
День смеялся и гас: ты следила одна
Облаков розоватых волокна.

«Чуден Днепр при тихой погоде, когда вольно и плавно мчит сквозь леса и горы полные воды свои».

Но пришел из стран заморских пан, назвавшийся отцом твоим, Катерина, – казак в красном жупане; пришел и потянул из фляжки черную воду, и вот стали говорить в народе, будто колдун опять показался в этих местах. И все предались болезненным снам. И сама ты заснула в горнице, пани Катерина, и вот чудится тебе, будто пани Катерина пляшет на зеленом лугу, озаренная красным светом месяца, – то не месяц, то старый пан, пан отец – казак, в красном, задышавшем пламенем жупане, на нее уставился.

Эй, берегись...

Пани Катерина, безумная, что завертелась бесцельно в степи, одна, когда муж твой лежит неотомщенный, простреленный на зеленых лугах? Он защищал родные луга от поганого нашествия.

Эй, безумная, ну чего ты пляшешь, когда дитя твое, твоя будущность – задушена?..

Но нет, еще есть время, сонная пани: еще жив твой муж, еще дитя твое – твоя будущность – не погибло, а ты пляшешь во сне, озаренная красным светом месяца... То не месяц: то неведомый казак, тебе из заморских стран ужас приносящий... Вот покрывает он зеленые луга сетью мертвых городов; вот занавешивает небо черным пологом фабричных труб – не казак, а колдун, отравляющий свободный воздух родного неба – души.

Россия, проснись: ты не пани Катерина – чего там в прятки играть! Ведь душа твоя Мировая. Верни себе Душу, над которой надмевается чудовище в огненном жупане: проснись, и даны тебе будут крылья большого орла, чтоб спасаться от страшного пана, называющего себя твоим отцом.

Не отец он тебе, казак в красном жупане, а оборотень – Змей Горыныч, собирающийся похитить тебя и дитя твое пожрать.

## IX

Верю в Россию. Она – будет. Мы– будем. Будут люди. Будут новые времена и новые пространства. Россия – большой луг, зеленый, зацветающий цветами.

Когда я смотрю на голубое небо, я знаю, что это – небо моей души. Но еще полней моя радость от сознания, что небо моей души – родное небо.

Верю в небесную судьбу моей родины, моей матери.

Мы пока молчим. Мы о будущем. Никто нас не знает, но мы знаем друг друга – мы, чьи новые имена восходят в душах вечными солнцами. Голубое счастье нам открыто, и в голубом счастье тонут, визжат, и кружатся, и носятся – ласточки...

Мы говорим о пустяках, но наши души – души посвященных в тишину – вечно улыбаются друг другу.

И зеленый луг хранит воспоминания. И сидишь, успокоенный на зеленом лугу. Там... из села, раздаются звуки гармоники, и молодые голоса заливаются тоской на зеленом лугу:

*«Каа-к в стее-пии глуу-хоой паа-мии-раал ям-щиик».*

*1905*

## СИМВОЛИЗМ

В неодинаковой форме творчество и познание ставят вопрос о природе всего существующего, в неодинаковой форме его решают.

Там, где познание вопрошает: «Что есть жизнь, в чем подлинность жизни?» – творчество отвечает решительным утверждением: «Вот подлинно переживаемое, вот – жизнь». И форма, в которой утверждается жизнь, не отвечает формам познания: формы познания – это способы определений природы существующего (т. е. методы, образующие точное знание); и в выражении переживаний, в выражении переживаемого образа природы – прием утверждения жизни творчеством; переживаемый образ – символ; ежели символ закрепляется в слове, в краске, в веществе, он становится образом искусства.

В чем отличие образа действительности от образа искусства? В том, что образ действительности не может существовать сам по себе, а только в связи со всем окружающим; а связь всего окружающего есть связь причин и действий; закон этой связи – закон моего рассуждающего сознания. Образ действительности существует закономерно; но закономерность эта есть часть моего «я» (рефлексирующая), а вовсе не «я»; и образ действительности, предопределенный связью, не существует как безусловно одушевленный образ. Образ же искусства существует для меня как независимый, одушевленный образ. Действительность, если хочу я ее познать, превращается только в вопрос, загаданный моему познанию; искусство действительно выражает живую жизнь, переживаемую. Оно утверждает жизнь как творчество, а вовсе не как созерцание. Если жизнь порождает во мне сознание о моем «я», то не в сознании утверждается подлинность этого «я», а в связи переживаний. Познание есть осознаваемая связь: предметы связи здесь – только термины; творчество есть переживаемая связь; предметы связи здесь – образы; вне этой связи «я» перестает быть «я».

Я могу опознать себя только так, а не иначе; я опознаю только то, что переживаю; познание превращает переживания в закономерные и не переживаемые теперь группы предметов опыта. Законы опытной действительности, находящиеся во мне, при созерцании извне предметов опыта, кажутся мне вне меня лежащими: это – законы природы; созерцая себя – я не увижу своей подлинной, творческой сущности: я увижу вне меня лежащую природу и себя, порожденного законом природы. Познание есть созерцание в законах содержания (т. е. подлинности) моей жизни. Подлинность в моем «я», творящем познаваемые образы; образ, не опознанный в законах, – творческий образ; опознанный образ есть образ видимой природы. Творческий образ есть как бы природа самой природы, т. е. проявление подлинного «я». Это «я» раскалывается созерцанием на переживаемую, безобразную природу творчества и на явленную в образах видимую природу. Видимая природа здесь – волшебница Лорелея, отвлекающая меня от подлинной жизни к жизни видимой. Природа творчества оказывается могучим Атласом, поддерживающим мир на своих плечах: без него жизнь волшебницы Лорелеи – не жизнь вовсе.

Искусство – особый вид творчества, освобождающий природу образов от власти волшебной Лорелеи. Необходимость образов видимости коренится в законах моего познания; но не в познании – «я» подлинное. Приведение способности представления к переживанию освобождает представляемые образы от законов необходимости, и они свободно сочетаются в *новые образы*, в новые группы. Здесь понимаем мы, что не действительна наша зависимость от рока природы, ибо и природа лишь эмблема подлинного, а не само подлинное. Изучение природы есть изучение *эмблем* подлинности, а не самой подлинности: природа не природа вовсе: природа есть природа моего «я»: она – творчество.

Таков взгляд на жизнь всякого истинного художника. Но не таков взгляд на жизнь большинства; для этого большинства *само творчество* есть лишь *эмблема* подлинности; а подлинное – в окружающей нас природе.

Неудивительно, что непознаваемая образность художника для многих – лишь порождение творческой грезы, а не действительность. Но тот, кто постиг истинную природу символов, тот не может не видеть в видимости, а также и в видимом своем «я» отображение другого «я», истинного, вечного, творческого.

* * *

Жизнь для художника –

...бирюзовою волною
Разбрызганная глубина.
Своею пеною дневною
Нам очи задымит она.

И все же в суетности бренной
Нас вещие смущают сны,
Когда стоим перед вселенной
Углублены, потрясены,
И открывается над нами
Недостижимый край родной
Открытою над облаками
Лазуревою глубиной.

В творчестве *«тайна жизни»* художника. Видимость отодвигает эту тайну в недостижимую высь небесного купола; там над облаками открывается *«недостижимый край родной»;* это потому, что созерцание подлинного являет его как вне меня лежащий образ природы, и небесный купол – граница моего представления, за этой границей, в бездне надзвездной, «я» подлинное; за границей неба – музыка моей души, поющие во мне переживания: небо выросло из меня, а в небе образовалась земля и на ней мой видимый образ. Видимая природа – мой сон; это – бег облаков в голубом небе:

Проносится над тайной жизни
Пространств и роковых времен
В небесно-голубой отчизне
Легкотекущий, дымный сон.
Проносятся над небесами,
Летят над высотами дни,
Воскуренными облаками
Воскуренными искони.

Бирюзовая волна неба – вот подлинная природа жизни; природа видимости – пена на гребне этой волны.

Своею пеною дневною
Нам очи задымит волна.

* * *

В существующих формах искусства двояко отобразилось творчество. Два типа символических образов встречают нас в истории искусств; два мифа олицетворяют нам эти пути; в образах явлены эти мифы: первый есть образ светлого Гелиоса (Солнца), озаряющего волшебным факелом так, что образы этого мира явлены с последней отчетливостью; другой образ есть образ музыканта Орфея, заставляющего ритмически двигаться неодушевленную природу, – Орфея, вызывающего в мир действительности *призрак,* т. е. новый образ, не данный в природе; в первом образе свет творчества лишь освещает в природе то, что уже дано; во втором образе сила творчества создает то, чего в природе нет. И, повинуясь этим символам, двояко озаряет искусство поверхность жизни.

Вот первый путь:

В образах, данных природой, слышатся художнику зовы Вечного; природа для него есть действительное, подлинное воплощение символа: природа, а не фантазия – лес символов; погружение в природу есть вечное углубление видимости; лестница углубления – лестница символов. Художник воспроизводит *вечное* в формах, данных природой; в работе над формой – смысл искусства; соединение в одной художественной форме черт, разбросанных во многих природных формах, создание типических форм, форм-идей – вот символизм этого рода творчества: таков символизм Гёте. Это путь так называемых классиков искусства. От образа природы, как чего-то данного извне, к образу природы, как чего-то понятого изнутри – вот путь классического творчества.

Но, углубляя и расширяя любой природный символ, художник осознает относительность образа, от которого он исходит; возведение образа в типический образ убивает образ сам по себе, вне художника. Художник здесь постигает зависимость формы от закона формы, но закон этот он постигает в себе: «я» становится для него законом. Художественное сознание, центр мирового творчества, слово жизни – так заключает он; и плоть искусства выводит из слова, а из искусства выводит он законы жизни.

Но тут сталкивается он с действительностью, не подчиненной его творческому сознанию: и она для него – грозный и чуждый хаос.

«О, страшных песен сих не пой», – восклицает он, обращаясь к природе.

От природы видимой он восходит к подлинному; но подлинное для него в «я», *сознающем* себя законодателем жизни. Его влечет голос волшебницы Лорелеи: она – природа его сознания; Лорелея показывает ему великолепие мира сего и говорит: «Приди ко мне, и я сделаю тебя царем мира». И когда, зачарованный Лорелеей, садится он на трон жизни, природа является его сознанию как злой рок, отнимающий у него царство мира сего. Рок в образе хаоса побеждает царя. Лорелея (природа сознания) подменила художнику его «я». «Я» не в законе, «я» – в творчестве.

* * *

Есть иной путь искусства.

Художник не хочет видеть окружающего, потому что в душе его поет голос вечного; но голос – без слова, он – хаос души. Для художника хаос этот – «родимый» хаос; в закономерности природы внешней видит он свою смерть, там, в природе видимости – подстерегает его злой рок. Из глубины бессознательного закрывается он от природы завесой фантазии; создает причудливые образы (тени), не встречаемые в природе. Миром фантазии огораживается он от мира бытия. Это путь так называемого романтического искусства; таков Мильтон.

Но, создав иной мир, лучший, художник видит, что по образу и подобию этого мира построен мир бытия; природа – плохая копия его мира, но все же копия. Туман его грез осаждается на действительность, омывает ее росой творчества; *родимый хаос* начинает петь для него и в природе. Таков путь фантастического романтизма к романтизму реальности; такова фантастика реальности; в Гоголе «Мертвых душ», в Жан Поль Рихтере и др.

В природе звучит такому художнику голос волшебницы Лорелеи: «Приди ко мне, я – это ты: вернись к природе; она – ты».

Но природа – не звериные волны музыки: она – необходимость; и, вернувшись в природу, царь фантазии обращается в раба Лорелеи. Лорелея выдает своего раба чуждому разуму природы. Так начинается трагедия романтика. И образы трагического искусства завершают эпопею романтизма: это образы Софокла, Эсхила, это – образы Шекспира.

* * *

Романтик – царь, произвол которого сокрушает закон необходимости.

Классик – царь, в ясный разум которого вливается хаос природы.

В борьбе с роком гибнут оба: обоих губит красавица Лорелея, обернувшись для одного в природу сознания, для другого – в природу видимости. Но та и другая природа – не подлинная природа.

Подлинная природа в творческом «я», созерцание и течение необходимости в образе природы – это части распавшегося «я» живого. Часть губит целое. Часть без целого становится роком. Рок в природе, но рок и в сознании; природа и сознание – части нашего «я». Рок мы носим в себе самих.

В природном хаосе не узнает классик ритма собственной жизни.

В законе, управляющем природой, не узнает романтик закона своего сознания.

Оба поражают себя собственным мечом.

* * *

Слово сознания должно иметь плоть. Плоть должна иметь дар речи.

Слово должно стать плотью. Слово, ставшее плотью, – и *символ* творчества, и подлинная природа вещей. Романтизм и классицизм в искусстве – символ этого символа. Два пути искусства сливаются в третий: художник должен стать собственной формой: его природное «я» должно слиться с творчеством; его жизнь должна стать художественной.

Он сам *«слово, ставшее плотью»*. Существующие формы искусства ведут к трагедии художника: победа над трагедией есть пресуществление искусства в религию жизни.

Тут уподобляется художник могучему Атласу, поддерживающему мир на своих раменах.

*1908*

## СИМВОЛИЗМ И СОВРЕМЕННОЕ РУССКОЕ ИСКУССТВО

Что такое символизм? Что представляет собою современная русская литература?

Символизм смешивают с модернизмом. Под модернизмом же разумеют многообразие литературных школ, не имеющих между собой ничего общего. И бестиализм Санина, и неореализм, и революционно-эротические упражнения Сергеева-Ценского, и проповедь свободы искусства, и Л. Андреев, и изящные безделушки О. Дымова, и проповедь Мережковского, и пушкинианство брюсовской школы и т. д. – весь этот нестройный хор голосов в литературе называем мы то модернизмом, то символизмом, забывая, что если Брюсов с кем-нибудь связан, так это с Баратынским и Пушкиным, а вовсе не с Мережковским; Мережковский – с Достоевским и Ницше, а не с Блоком; Блок – с ранними романтиками, а вовсе не с Г. Чулковым. Но говорят: «Мережковский, Брюсов, Блок – это модернисты» и противопоставляют их кому-то, чему-то. Следовательно: определяя модернизм, мы определяем не школу. Что же мы определяем? Исповедуемое литературой credo?

Или, быть может, русский модернизм есть школа, в русле которой уживаются вчера – непримиримая, сегодня – примиренные литературные течения? В таком случае единообразие модернизма вовсе не во внешних чертах литературных произведений, а в *способе их оценки*. Но тогда Брюсов для модернизма одинаково нов, как и Пушкин, Державин, т. е. как вся русская литература. Тогда почему модернизм – *модернизм?*

Начиная с «Мира Искусства» и кончая «Весами», органы русского модернизма ведут борьбу на два фронта; с одной стороны, поддерживают они молодые дарования, с другой стороны – воскрешают забытое прошлое: возбуждают интерес к памятникам русской живописи XVIII столетия, возобновляют культ немецких романтиков, Гёте, Данте, латинских поэтов, приближают по-новому к нам Пушкина, Баратынского, пишут замечательные исследования о Гоголе, Толстом, Достоевском; возбуждают интерес к Софоклу, занимаются постановкой на сцене Эврипида, возобновляют старинный театр.

Итак: модернизм не школа. Может быть, здесь имеем мы внешнее совмещение разнообразных литературных приемов? Но именно смешение литературных школ порождает множество модернистических бесцветностей: импрессионизм грубеет в рассказах Муйжеля, народничество грубеет тоже: ни то – ни се; и всего понемногу.

Но, может быть, модернизм характеризует углубление методов какой бы то ни было школы: метод, углубляясь, оказывается вовсе не тем, чем казался. Это преображение метода встречает нас, например, у Чехова. Чехов отправляется от наивного реализма, но, углубляя реализм, начинает соприкасаться то с Метерлинком, то с Гамсуном. И вовсе отходит от приемов письма не только, например, Писемского, Слепцова, но и Толстого. Но назовем ли мы Чехова модернистом? Брюсов, наоборот, от явной романтики символизма переходит к все более реальным образам, наконец, в «Огненном Ангеле» он рисует быт старинного Кёльна. А публика и критика упорно причисляют Брюсова к модернистам. Нет, не в совмещении приемов письма, ни даже в углублении метода работы – истинная сущность модернизма.

Она, быть может, в утончении орудий работы или в обострении художественного зрения, в пределах той или иной литературной школы, в расширении сферы восприятий? И символист, и реалист, и романтик, и классик могут касаться явлений цветного слуха, утончения памяти, раздвоения личности и прочего. И символист, и реалист, и романтик, и классик каждый по-своему будет касаться этих явлений. Но художественные образы прошлого – не являют ли они порой удивительную утонченность? И, право, романтик Новалис тоньше Муйжеля; и, право, лирика Гёте тоньше лирики Сергея Городецкого.

Стало быть, характер высказываемых убеждений остается критерием модернизма? Но Л. Андреев проповедует хаос жизни; Брюсов – философию мгновения; Арцыбашев – удовлетворение половых потребностей; Мережковский – новое религиозное сознание; В. Иванов – мистический анархизм.

Опять модернизм оказывается разбитым на множество идейных течений.

Изменился весь строй и порядок понятий о действительности под влиянием эволюции, происходящей в самой науке и теории знания. Изменился строй и порядок мыслей о моральных ценностях, благодаря социологическим трактатам второй половины XIX столетия; углубилась антиномия между личностью и обществом, догматические решения основных противоречий жизни вновь стали проблемами и только проблемами. Вместе с этим изменением понимания вчерашних догматов с особенной силой выдвинут вопрос о творческом отношении к жизни; прежде творческий рост личности связывался с тем или иным религиозным отношением к жизни; но самая форма выражения этого роста – религия, утратила способность соприкасаться с жизнью; она отошла в область схоластики; схоластику отрицает наука и философия. И сущность религиозного восприятия жизни перешла в область художественного творчества; когда же выдвинулся вопрос о свободной, творческой личности, выросло значение и область применения искусства. Потребовалась переоценка основных представлений о существующих формах искусства; яснее осознали мы связь между продуктом творчества (произведением искусства) и самим творческим процессом преобразования личности; классификацию литературных произведений чаще и чаще стали выводить из процессов творчества; такая классификация столкнулась со старыми классификациями взглядов на искусство, установленными на основании изучения произведений творчества, а не на основании изучения самих процессов. Изучение процессов познания указывает нам, что самый познавательный акт носит характер творческого утверждения, что творчество прежде познания; оно его предопределяет; следовательно, определение творчества системой тех или иных воззрений, не проверенных критикой познавательных способностей, не может лечь в основу суждений об изящном, а все метафизические, позитивные и социологические эстетики невольно дают нам узкопредвзятое освещение этих вопросов; догматы таких воззрений стоят в зависимости от орудий анализа, а эти орудия часто не проверены критикой методов. Суждения литературных школ о литературе рассматриваем мы теперь как возможные методы отношений к ней, но не как общеобязательные догматы литературных исповеданий. Истинные суждения должны вытекать из изучения самих процессов творчества, освобожденных из-под догматики любой школы; в основе будущей эстетики должны лечь законы творческих процессов, соединенные с законами воплощения этих процессов в форму, т. е. с законами литературной техники; изучение законов техники, стиля, ритма, форм изобразительности – лежит в области эксперимента. Эстетика будущего одновременна и свободна (т. е. она признает закономерность самих процессов творчества как самоцели, а не применение этих процессов для утилитарных целей догматики); но она и точна, поскольку она кладет эксперимент в основу литературной техники. Так, предлагает она свой собственный метод, а не метод, привнесенный из дисциплин, не имеющих прямого отношения к творчеству.

Мне возразят: известного рода символизм присущ любой литературной школе; что же особенного внесли современные символисты? Конечно, образами они не внесли чего-либо более ценного, чем Гоголь, Данте, Пушкин, Гёте и др. Но они осознали до конца, что искусство насквозь символично, а не в известном смысле, и что эстетика единственно опирается на символизм и из него делает все свои выводы; все же прочее – несущественно. А между прочим, это *«все прочее»* и считалось истинными критериями оценки литературных произведений.

Принципом классификации литературных произведений может быть либо деление на школы, либо деление по силе таланта. Важно знать, каково *«credo»* писателя и каков его талант. Если ограниченное *«credo»* ослабляет могучий талант, мы боремся с его *«credo»* за него самого. В этом сущность нашего раздора с талантливыми представителями реализма и мистического анархизма. Мы боремся с Горьким и Блоком, потому что их ценим; мы принимаем «Исповедь» и проходим мимо Чулкова.

Если я назову имена Горького, Андреева, Куприна, Зайцева, Муйжеля, Арцыбашева, Каменского, Дымова, Чирикова, Мережковского, Сологуба, Ремизова, Гиппиус, Ауслендера, Кузмина; поэтов: Брюсова, Блока, Бальмонта, Бунина, В. Иванова и к ним приближающихся, а среди мыслителей назову Л. Шестова, Минского, Волынского, Розанова и далее публицистов: Философова, Бердяева, Аничкова, Луначарского и др. критиков, то со мной согласятся, что я коснусь современной русской литературы (я не упоминаю тех беллетристов-модерн, среди которых мало талантливых писателей, но зато есть талантливые читатели, вроде Кожевникова).

Имена эти распадаются на несколько групп. Прежде всего группа писателей из «Знания». Их центр – Горький. Их идеологи – группа критиков, выступивших когда-то с «Очерками реалистического мировоззрения». Одиноко от этой группы стоят Арцыбашев и Каменский, принимающие некоторые черты дешевого ницшеанства.

Та и другая группа придерживается реализма. Затем следует группа, соединенная вокруг «Шиповника»; эта группа имеет как бы два фланга; с одной стороны, здесь писатели, образующие переходную ступень от реализма к символизму, т. е. импрессионисты; левый фланг образуют писатели, образующие переход от символизма к импрессионизму; из этого перехода пытаются создать школы символического реализма и мистического анархизма. Группа неореалистов не имеет своих идеологов; они отчасти сливаются с реализмом, как Зайцев, отчасти с символизмом, как Блок; мистические анархисты, наоборот, имеют своих идеологов: прежде всего А. Мейер, единственный теоретик мистического анархизма, которого мы понимаем отчасти. Затем В. Иванов, одиноко стоящий и издали влияющий на группу «Шиповника», но, как двуликий Янус, обращенный и к «Весам». Последняя группа самая сложная, самая пестрая группа модернистов. Идеология их – смесь Бакунина, Маркса, Соловьева, Метерлинка, Ницше и даже... Христа, Будды, Магомета. Следующую группу образуют – Мережковский, Гиппиус и критики-публицисты – Философов, Бердяев;

затем начинается уже группа писателей, разрабатывающих определенно проблемы религии: Волжский, Булгаков, Флоренский, Свенцицкий, Эрн. Тут встречает нас религиозная проповедь более или менее революционного оттенка. Совершенно одиноко стоит замечательный Л. Шестов, В. В. Розанов и скучноватая философия мэонизма Минского. Их я не буду касаться.

Наконец, остается последняя группа собственно символистов с центральной фигурой Валерия Брюсова; она объединена вокруг «Весов». Эта группа отрицает все поспешные лозунги о преодолении или разъяснении символизма. Она сознает огромную ответственность, лежащую на теоретиках символизма. Она признает, что теория символизма – есть вывод многообразной работы всей культуры и что всякая теория символизма, появляющаяся в наши дни, в лучшем случае есть лишь набросок плана, по которому надлежит выстроить здание; сознательность в построении теории символизма, свобода символизации – вот лозунги этой группы.

Каково же отношение отмеченных литературных групп к символизму?

Какую идеологию несет нам группа писателей-реалистов? 1) Верность действительности; 2) точное изображение быта; 3) служение общественным интересам и отсюда; 4) такой подбор бытовых черт общества, чтобы перед нами встала современная Россия, различные общественные группы, их отношения (босяки Горького, «Поединок» Куприна, «Евреи» Юшкевича); везде тут сквозит та или иная тенденция, то народническая, то социал-демократическая, то анархическая.

Ну, что же?

Разве все эти черты отрицает символизм? Ни капли; мы принимаем Некрасова, глубоко ценим реализм Толстого, признаем общественное значение «Ревизора» и «Мертвых душ», социализм Верхарна и т. д. И там, где Горький – художник, мы ценим Горького. Мы только протестуем, что задача литературы – фотографировать быт; мы не согласны, что искусство выражает классовые противоречия; цифры статистики и специальные трактаты красноречивее говорят нам о социальной несправедливости, и «Истории германской социал-демократии» Меринга верим мы более, чем стихотворению Минского «Пролетарии всех стран, соединяйтесь». А сведение задач литературы к иллюстрации социологических трактатов наивно; для человека с живым общественным темпераментом цифры красноречивее всего. Сведение же литературы к цифре (сущность социологического метода) – «nonsens» искусства. И Гоголь, и Боборыкин одинаково тут подводимы к числу; тогда почему Гоголь – Гоголь, а Боборыкин – Боборыкин? И выводы социологической критики часто лишены смысла: когда мистицизм, пессимизм, символизм и импрессионизм выводят из современных условий труда и капитала, мы вовсе не понимаем, почему же встречаем мы мистиков, символистов и пессимистов в докапиталистической культуре. Социолог прав, подходя ко всему со своим методом, но прав и эстетик, подводящий метод социологии под критику теории знания в тот момент, когда социолог приводит эстетические ценности к цифре и облекает свои цифры в плащи, королевские мантии и сюртуки литературных героев. И потому-то указание на писателей «Знания», что они выражают определенную социальную тенденцию, не может быть принято как указание на их преимущество.

Нет, если что-либо объединяет писателей «Знания», так это догмат наивного реализма (в духе Молешотта, а вовсе не в духе Авенариуса); согласно этому догмату, действительность есть действительность видимых предметов опыта. Но тогда куда же мы денем действительность опыта переживаемого? Сводить переживаемый опыт к физике и механике теперь, когда вся современная психология и философия, наоборот, склонны группы внешнего опыта рассматривать как части опыта внутреннего, невозможно; не видеть субъективных границ внешнего мира немыслимо: вспомним лишь опыты со спектром, с сиреной и т. д. А если границы объективно данной видимости неустойчивы, то мы обречены на субъективизм; тогда где границы субъективности в таланте? Так исчезает определенность наивного реализма; так переходит реализм в импрессионизм; так Андреев из реалиста превращается все в более и более откровенного импрессиониста; некоторые страницы «Исповеди» Горького насквозь импрессионистичны. Следовательно, оставаться реалистом в искусстве нельзя; все в искусстве – *более или менее реально;* на *более или менее* не выстроишь принципов школы; *более или менее* – не эстетика вовсе. Реализм есть только вид импрессионизма.

А импрессионизм, т. е. взгляд на жизнь сквозь призму переживания, есть уже творческий взгляд на жизнь: переживание мое преобразует мир; углубляясь в переживания, я углубляюсь в творчество; творчество есть одновременно и творчество переживаний, и творчество образов. Законы творчества – вот единственная эстетика импрессионизма. Но это и есть эстетика символизма. Импрессионизм – поверхностный символизм; теория импрессионизма нуждалась бы в предпосылках, заимствованных у теории символизма.

Теоретики реализма должны бы понимать свою задачу как частную задачу; общей задачей для них и для нас – является построение символической теории; пока они не сознают всей неизбежности такой задачи, мы называем их узкими догматиками, старающимися втиснуть искусство в рамки. Крупный художник, слепо подчиняющийся догматам школы, напоминал бы нам великана в костюме лилипута; иногда Горький является в таком наряде. К счастью, порой разрывается на нем узкий наряд наивного реализма и перед нами – художник в действительном, а не в догматическом смысле.

Вот каковы художественные заветы догматиков реализма и импрессионизма.

Полуимпрессионизм, полуреализм, полуэстетство, полутенденциозность характеризуют правый фланг писателей, сгруппированных вокруг «Шиповника». Самым левым этого крыла, конечно, является Л. Андреев. Левый фланг образуют откровенные и часто талантливые писатели, даже типичные символисты. Все же идейным *«credo»* этой левой группы является мистический анархизм.

Что такое мистический анархизм?

И вот перед нами два теоретика: Г. Чулков и В. Иванов. Мне неудобно высказываться о теоретических взглядах Г. Чулкова по существу; пришлось бы сказать много горького; замечу только, что существенный лозунг Чулкова *«неприятие мира»* неопределенен: для понимания этого лозунга не хватает определения понятий *«неприятие»* и *«мир»*. Что такое мир, в каком смысле высказывается Чулков – не знаю. Как понимать *«неприятие»* – не знаю; знаю только одно: если понимать оба понятия в самом широком смысле, то нет ни одной теории, которая бы целиком принимала мир. Все же дальнейшие выводы из «стоустых» заявлений Чулкова имеют или сто смыслов, или ни одного; что здесь встречают нас обрывки, по крайней мере, ста мировоззрений, из которых каждое имеет крупного основателя – не сомневаюсь; не сомневаюсь и в том, что Христос, Будда, и далее: Гёте, Данте, Шекспир, и далее: Ньютон, Коперник и т. д. для Чулкова мистические анархисты; что теперь причисляет он к своей именитой семье друзей и изгоняет из нее врагов, не сомневаюсь также. Больше я решительно ничего не могу сказать о теории Г. Чулкова.

Другой мистический анархист – Мейер – почти не высказывался; есть основания надеяться, что в переложении Мейера мы наконец оценим непонятные для нас философские опыты Чулкова.

Наиболее интересным и серьезным идеологом этого течения является В. Иванов. Если бы мистический анархизм не был скомпрометирован неудачными дифирамбами Чулкова, мы серьезней считались бы со словами В. Иванова; но скрытые несовершенства во взглядах Иванова обнаружил Г. Чулков.

И Чулков, и Иванов отправляются от лозунга свободы творчества; оба понимают и ценят технику письма; оба заявляют, что пережили индивидуализм; оба весьма ценят Ницше; следовательно: в отправных пунктах своего развития оба черпают идейный багаж у символистов. В. Иванов вносит, по его мнению, существенную поправку к задачам, намеченным старшими символистами.

Какова же эта поправка?

В. Иванов ищет тот фокус в искусстве, в котором, так сказать, перекрещиваются лучи художественного творчества; этот фокус находит он в драме; в драме заключено начало бесконечного расширения искусства до области, где художественное творчество становится творчеством жизни. Такая роль за искусством признавалась Уайльдом; только форма исповедания Уайльда иная; творчество жизни называл он ложью; недаром характеризуют его как певца лжи; но если бы сам Уайльд поверил, что создание образа вовсе не вымысел, что ряд образов, связанных единством, предопределен каким-то внутренним законом творчества, он признал бы религиозную сущность искусства; В. Иванов совершенно прав, когда утверждает за искусством религиозный смысл; но, приурочивая момент перехода искусства в религию с моментом реформы театра и преобразования драмы, он впадает в ошибку. Художественные видения для Иванова внутренне реальны; связь этих видений образует миф; миф вырастает из символа. Драма по преимуществу имеет дело с мифом; следовательно, в ней сосредоточены начала, преобразующие формы искусства. Он обращается к классификации форм искусства: заставляет их следовать друг за другом в направлении все большего охвата жизни. Между тем формы искусства в условиях современности – параллельны; параллельно углубляются они; в каждой заложена своя черта, религиозно углубляющая данную форму; театр – просто одна из форм искусства, а вовсе не основная.

Современный символизм, по В. Иванову, недостаточно видит религиозную сущность искусства; поэтому неспособен он воодушевить народные массы; символизм будущего сольется с религиозной стихией народа.

Итак: 1) утверждается за мифом религиозная сущность искусства; 2) утверждается происхождение мифа из символа; 3) прозревается в современной драме заря нового мифотворчества; 4) утверждается новый символический реализм; 5) утверждается новое народничество.

Но ведь всякое углубление и преобразование переживаний, составляющее истинную сущность эстетического отбора их, предполагает основу этого отбора, т. е. норму творчества; пусть эту норму не осознает художник: она осуществляется в условиях непрерывно углубляемого потока творчества; и художник, переживая свободу (будучи, так сказать, вне критериев добра и зла), только глубже подчиняется высшему велению *того же* долга. Задача теории символизма и заключается в установлении некоторых норм; другое дело, как относиться к нормам; как теоретик, я могу лишь констатировать нормы; как практик, я осознаю эти нормы как эстетические или религиозные реальности; в первом случае от меня скрыто имя Бога; во втором случае я называю это имя. Теоретики символизма в искусстве могут изучать процессы религиозного творчества как одну из форм творчества эстетического, если они желают остаться в области науки об изящном; при этом, как практики, они могут переживать устанавливаемую норму то как живую, сверхиндивидуальную связь (Бога), то как расширенный художественный символ. Теория художественного символизма не отвергает, не устанавливает религию; она ее изучает. Это – условие серьезности движения, а не недостаток его. И потому-то нападки Иванова на теорию символизма были бы, с его точки зрения, справедливы, если бы он обрушивался на эстетов как откровенный проповедник определенной религии. Он должен был бы признать, что искусство безбожно, а свобода изучения процессов творчества требует ограничения, сужения определенными религиозными требованиями. Но он не покидает почву искусства, не выявляется перед нами как определенно религиозный проповедник, не отказывается от теории искусства; и для нас его призыв к религиозному реализму остается мертвым, как проповедь, и догматичным, как теория. Теоретически требовать религиозной практики и практически только теоретизировать – невозможно; это – не откровенно, не безупречно честно. Религиозный реализм В. Иванова является для нас, символистов, попыткой повергнуть область теоретических исследований в область грез или, что еще хуже, из грезы создать новую догматику искусства, еще более узкую, нежели догматики реализма и марксизма. Поверив, что мистический анархизм – религия, мы обманемся, не найдя в ней Бога; поверив, что мистический анархизм – теория, мы впадем в догматическое сектантство.

Что касается до происхождения мифа из символа, то кто же из нас отрицает это или оставляет право переживать мифическое творчество религиозно? Мы считаем только, что утверждать это теперь на основании теории символизма преждевременно, пока теория символизма вся еще в будущем. Нельзя увенчивать фундамент храма прямо куполом: куда же денутся стены храма?

В современной драме есть движение в сторону мистерии; но строить мистерию на неопределенной художественной мистике нельзя: мистерия – богослужение; какому же богу будут служить в театре: Аполлону, Дионису? Помилуй Бог, какие шутки! *Аполлон, Дионис* – художественные символы и только: а если это символы религиозные, дайте нам открытое имя символирующего Бога. Кто «Дионис»? – Христос, Магомет, Будда? Или сам Сатана? Соединять людей, у которых с дионисическим переживанием связаны разные божества, – значит устраивать паноптикум из богов или... (что еще хуже) – устраивать из религии спиритический сеанс. *«Пикантно, интересно»*, – скажут модники и модницы всех фасонов и примут без оговорок мистический анархизм.

Но можем ли мы, символисты, для которых способ решения вопроса в ту или иную сторону есть вопрос жизни, мы – среди которых есть люди, тайно исповедующие имя одного Бога, а не всех богов вместе, – можем ли мы относиться к теории, бросающей нас в объятия неожиданностей, без чувства крайнего раздражения и боли? Тут упрекают нас в полемике, в страстности: но, прояви мы улыбающуюся легкость во всех поднятых вопросах, мы были бы *«гробы повапленные»*, без Бога, без долга.

В. Иванов утверждает новый символический реализм, забывая, что тот художник, для которого художественный образ внутренно не реален, – не художник; иллюзионистами в буквальном смысле того слова могут назвать себя только шарлатаны; для иллюзионистов типа Эдгара По иллюзионизм уже форма исповедания. Символический реализм есть возведение в квадрат единицы; если Иванов способен делить истинных художников на реалистов и иллюзионистов, то он занимается пустым делом: единица и в квадрате равна единице. Тщетное занятие!

Мы знаем, что тут и там с лозунгом народничества связана определенная общественная программа; символизм провел резкую грань между политическим убеждением художника и его творчеством, для того чтобы искусство не туманило нам область экономической борьбы, а эта последняя не убивала бы в художнике художника. Когда дразнят нас многосмысленным лозунгом соединения с народом в художественном творчестве, нам все кажется, что одинаково хотят нас сделать утопистами и в области политики, и в области эстетической теории.

Утопизм и тут, и там – опасен.

Символисты по опыту знают весь вред как догматизма, так и беспочвенного утопизма в сфере теории искусств. Они хотят трезвой теории; они знают, что только упорный ряд исследований подведет под эстетику прочный фундамент. И если ставят они вопрос над теориями разнообразных художественных школ только потому, что теории эти предопределены методом, не лежащим в существе эстетики, то, конечно, не задумаются они вырвать плевелы смутных гаданий об искусстве, всходящие в их среде. Вот основание их непримиримости к теориям мистического анархизма; все положительное в этих теориях заключено в символизме; все специфическое – плевелы, которые они должны вырвать.

Откровенное требование о подчинении теории символизма религиозной догматике они будут оспаривать, но способны они уважать лишь тех, кто предъявляет такое требование от имени определенной религии; там, где исповедание религиозных убеждений не направлено против искусства, мы то отъединяемся, то соединяемся с этим исповеданием в зависимости от того, религиозны мы или нет, в зависимости от того, какую религию исповедуем. *«Исповедание»* — наше *«Privat-Sache»*, пока мы теоретики искусства. Из этих слов ясно, какое положение занимаем мы относительно религиозного движения, проявившегося в русской литературе, начиная с Соловьева и кончая Мережковским. Я лично во многом отправляюсь от В. Соловьева, во многом присоединяюсь к Мережковскому; иные из соратников моих по искусству – нет; это расхождение за пределами той области, где отстаиваем мы символизм.

*1908*

## НАСТОЯЩЕЕ И БУДУЩЕЕ РУССКОЙ ЛИТЕРАТУРЫ

Одни говорят, что русская литература должна отражать жизнь; другие же говорят: «нет, не должна»; одни говорят: «литература призывает нас к созиданию жизни»; другие же отвечают: «нет, вовсе не призывает». – «Литература – форма проповеди», – утверждают одни; «литература – не литература только», – оспаривают другие. «Нет, – только литература». – *«Литература – форма поэтическая»*. – «Нет, литература – музыка стиля». – «Ни то, ни другое: она – форма популяризации знания».

Так многоголосый хор литераторов и критиков откликнется на вопрос, что есть литература...

Последние цели познания не коренятся в самом познании; они коренятся в действии; последние цели творчества не коренятся в творческих формах искусства; они коренятся в жизни. И потому-то последние цели литературы коренятся не в литературе вовсе. С этой точки зрения литература должна стать чем-то действенным и живым, литература – *не только форма искусства, но и еще нечто*. Так цель продиктует мне идейное отношение в литературе.

Если же я определю литературу ее происхождением, я приду к другим выводам.

Трагедия развилась из лирики; роман, повесть, новелла – из народного эпоса; литература – сложная форма поэзии, т. е. *только форма искусства*. Итак: в одном отношении – литература *не только* форма искусства, но и еще нечто; в другом – она форма искусства.

Только или не только?

Прошлое литературы – песня; будущее – религия жизни. В настоящем дробится будущее и прошлое литературы, смешивается; и нам говорят: в литературе прежде всего напевность, стиль, музыка формы; и нам говорят: в литературе прежде всего смысл, цель, идея.

*Но стиль, музыка, напевность* – главный нерв ритма жизни. Из жизненного ритма выросло сложное древо религий; и потому-то прошлое литературы – непроизвольно религиозно: в основе здесь – религиозное, но бесформенное переживание.

Смысл, цель, идея – понимается различно; смысл мирового прогресса религиозен, потому что последняя цель развития не формальна, но реальна, и в то же время реальность цели не коренится в условиях нам данной действительности; и потому-то идея разума всегда предопределена живым образом будущего, а это будущее — опять-таки не коренится в условиях данного.

Итак, прошлое литературы – религия без цели, без смысла, но в образе; будущее в литературе – это формы религиозных целей, но без живых образов. И потому-то формы религиозных целей отрицают религию жизненного ритма, т. е. религию без ясно определенной цели; и потому-то жизненный ритм отрицает религию в телеологических построениях разума, науки и общественности. Религиозное прошлое литературы (литература как поэтический миф) борется с религиозным будущим литературы (литература как средство пересоздать жизнь). Литература как средство в этой борьбе вырождается в голую тенденцию; литература как самоцель вырождается в стилистику и академизм. Живой религиозный смысл литературы затемняется здесь и там; литература разлагается, с одной стороны, в пустое слово; с другой стороны, она разлагается в пустую мораль.

И вот два практических лозунга; в обоих лозунгах скрыт религиозный смысл:

*«Ты царь – живи один»*, – говорит Пушкин художнику, т. е. самому себе. Здесь творческое сознание утверждает себя как абсолют, и религиозное утверждение здесь в утверждении себя.

*«От ликующих, праздно болтающих, обагряющих руки в крови уведи меня в стан погибающих за великое дело любви»*. Здесь – творческое утверждение себя в других.

В первом случае имени Бога живого не произносит художник: оно в нем; оно – не в слове его, а в эманации слов, в ритме, в стиле, в музыке. Таковы художники-индивидуалисты. Их бог не требует символа веры.

Во втором случае связь между художником и окружающими в чем-то, что ни художник, ни окружающее, – в слове, в символе, в идейном завете. Таковы художники, призывающие к соборности. Идея, тенденция, лозунг является для них присягой чему-то третьему, соединяющему, вне их лежащему.

Если литература – орудие индивидуалиста, он превратит литературу в изящную словесность. Становясь орудием универсалиста, литература – идейная проповедь. Иногда стилистика покрывает идейную проповедь; иногда обратно: сама проповедь превращается в стилистическую форму. Все же в корне своем обе формы литературного культа не уживаются в современности. Стилист отрицает проповедника, проповедник – стилиста.

Литература в развитии своем опирается на все завоеванное прошлое. Реальность литературных завоеваний – только в форме. Никогда идеи в литературе не опережали религию, философию и науку. Литература, только отражая идеи общества, самостоятельно ковала форму: и потому-то законы литературной техники перевесили на Западе смысл литературных произведений. Стилист победил проповедника. Но победа стиля отдала литератора во власть ремесла: стиль как отображение музыкального ритма души сменился стилем как имитацией чужих ритмов. Голос ритма превратился в литературный граммофон; образ ритма – в кинематограф марионеток.

На Западе еще в другом направлении стилист победил проповедника: религия жизни разложилась в условиях современности. Человек, чувствующий, мыслящий и волящий, разложился: 1) на чувствительного и безвольного дурака, 2) на неумного бесчувственного практика, 3) на холодного и безвольного резонера. Первый подменил религию мистикой своих не в меру тонких чувств; второй подменил религию – религией прогресса с ее утилитарной моралью; третий подменил религию – религией разума. Мистик, философ и моралист без остатка убили здорового человека. И литература покрылась беспочвенным, нарочитым мистицизмом, ненужным утилитаризмом и холодным резонерством. В том, другом и третьем случае религиозная по существу идея проповеди подменилась тенденцией. Далее: моралисты стали бороться друг с другом, с мистиками и резонерами. Литература из средства возрождения жизни превратилась в средство партийной борьбы: она стала средством оспаривать чужие средства – и выродилась в публицистику. И невольно возник вопрос: для чего же существует литература? Тогда бросили литературное сегодня и вернулись к прошлому: определяли литературу в свете ее происхождения. По-новому открылся Западу религиозный смысл литературного индивидуализма.

Тогда поняли, что образы литературы всегда глубоко символичны, т. е. они – соединение формы, приема с поющим переживанием души, соединение образа с невообразимым, соединение слова с плотью. Впоследствии, с разложением религии на мистику, механику и мораль, – живой смысл литературной проповеди подменяется фиктивными смыслами. *Ценное, но дальнее* любой проповеди подменили *бесценным* и *близким*. Стремление к дальнему выродилось в стремление к бесконечному, т. е. невоплотимому, недостижимому, пустому: ценность стала комфортом, только комфортом. С мыслями о журавле устремились к синицам. Остались без журавля и без синиц, но с пустым устремлением: жить для себя – это эгоизм, для ближних – это сентиментальность, обратная форма эгоизма.

Надо жить не иначе как для человечества, для прогресса, но прогресс, человечество – не синица и не журавль, – а голая пустота. Переживание не соединимо с прогрессом. Жизнь во имя абстракции – не живая жизнь. Переживание не соединилось со словом жизни. Слово – стало пустым словом. Переживание не нашло формы выражения. Будучи религиозно по существу, оно приняло и религиозные эстетические формы. Литература стала изящной словесностью. Слово стало орудием музыки. Литература превратилась в один из инструментов музыкальной симфонии. Спасая переживание от пустых слов, литература на Западе подчинила слово мелодии; стилисту-академику протянул руку индивидуалист. Техника извне и музыка изнутри подточили на Западе литературную проповедь. Музыка превратилась в технику у Ницше, и техника превратилась в музыку у Стефана Георге.

Соединение литературной техники с музыкой души произвело взрыв истории новейшей литературы Запада: этот взрыв отобразился в индивидуалистическом символизме. Против религии, разложенной в мистику, мораль и философию, восстала религия без имени Бога, без определенного жизненного пути. Цельная религия разложилась на Западе на этику и эстетику; этика и эстетика – две половины одного лика, две стихии одной цельности. Этика оказывается мертвой догмой, называя дальнее или близкими именами, или недостижимым (а потому и ненужным) именем бесконечности. И личность спасается в безымянное. И безымянно, отдаленно, безответственно запел западноевропейский символизм.

Религия отвечает на вопрос: для чего? Мистика, догматика и мораль подменяют по-разному подлинную цель целью фиктивной. Цельность жизни подменяется цельностью одной эмоции, одной воли, одного рассудка.

Цельность эмоции в мистике. Цель мистики – самодовлеющий покой сердца. Цельность разума в догматике; цель догматики – самодовлеющий покой ума. Цельность воли – в морали. Цель морали – усыпление личной воли.

Искусство, углубляя творческое начало личности, просачивается за пределы выветренных религиозных форм; оттого кажется оно безрелигиозным, богоборческим в холодном свете познавательности форм. Но оно творит иную, живую, еще не найденную форму.

Так возникает лозунг: «искусство для искусства» – лозунг нелепый в литературе. Практически этот лозунг целесообразен, отрицая слишком близкие, не ценные цели литературы. Цель творчества убегает тут за горизонт любой идеологии, любой морали, любой мистической схемы. И оттого-то кажется, что искусство – только ряд средств (т. е. технических приемов), где цель – отсутствует; и Кант попался на удочку этого обмана, определяя искусство «целесообразностью без цели». Все же он оказал искусству большую услугу, устраивая демонстрацию наивным утилитаристам.

В свете современного западного индивидуализма литература есть только особая форма искусства; но смысл литературы, будучи извне формален, религиозен изнутри. Далее: форма неотделима от содержания. И западноевропейский символизм скрытую потенцию творчества разлагает на форму. Религия – углубленный культ формы.

Задача современной русской литературы – принять положение западноевропейской эстетики: форма неотделима от содержания. Но с выводом из этого положения русская литература не согласится никогда. Форма есть только продукт религиозного творчества. И литературный прием есть внешнее выражение живого исповедания.

Религиозное содержание искусства неразложимо в форме; наоборот, та или иная деталь формы должна получить внутреннее освещение. От литературы к религии восходит западноевропейский символизм; и наоборот, от проповеди религии жизни к освящению и осознанию этой проповеди в литературе, в приемах, в форме восходит к символизму новейшая русская литература.

Запад по-новому сталкивается в ней с Востоком.

На Западе приняли мы литературное крещение. Первые русские литераторы принадлежали к верхам аристократического общества. Это умственное пристрастие к Западу ничего не имело общего со стихией души народной. Русский народ доныне не пережил еще эпоху разложения религии в то время, когда на Западе открылся уже индивидуалистический возврат к религии, возврат по-иному: от внешних форм общественной кристаллизации индивидуалисты Запада обратились к религиозным глубинам личности в то время, когда русский народ от религиозно переживаемой идеи соборности – в верхнем слое своем (в интеллигенции) обратился к безрелигиозному индивидуализму и гуманизму. Произошла странная путаница, какая-то кадриль с changez vos dames. Индивидуалистический символизм Запада, проникнув в Россию, соприкоснулся с религиозной символистикой: демократические тенденции Запада индивидуально преломились в массе нашей интеллигенции. Первые русские ницшеанцы с Мережковским во главе пошли навстречу религиозному брожению народа; западноевропейская социал-демократия разложилась в России на тысячи индивидуальных нюансов. Русская молодежь обратилась к изучению символистов Запада – Ницше, Ибсена, Метерлинка и прочих. А ученики Ницше и Ибсена, русские символисты, обратились к Гоголю, Некрасову и даже к Глебу Успенскому. Русская молодежь все более и более мирится с лозунгом «искусство для искусства», а старшие русские символисты по-новому осветили тенденциозную литературу. В свете индивидуалистического символизма открылся религиозный смысл русской литературы. Теперь стало нам ясно, что любая тенденция русской литературы вытекала из глубоко иррациональных корней народного творчества: и догматы этой литературы оказались эмблемами религиозных символов. Близкие цели, народ, борьба за его независимость, оставаясь реальными целями, явились нам еще и прообразами ценностей дальних. Русская литература в *близком* видела дальнее, в страдании народа какими-то вторыми очами она видела страдание Божества, в борьбе с темными силами увидела апокалиптическую борьбу с драконом времени. Теперь, когда критический адогматизм разрушил недавние утопии всеобщего счастья, ниспроверг моральные ценности прошлого, религию разума и прогресса, – прежние пути теперь обрываются перед нами: линия пути круто поднимается вверх. Наш путь – в соединении земли с небом, жизни с религией, долга с творчеством; в свете этого нового соединения по-новому личность подходит к обществу, интеллигенция – к народу. И что же: разве разбиты перед нами литературные кумиры прошлого? Разве погибли для нас образы тенденциозной литературы? Нет: в них оказался иной, живой, более глубокий смысл: тенденция оказалась бессознательным призывом к новому творчеству, догмат – символическим образом ценности; там, где приводили мы литературу к схеме и в схеме видели живой смысл, – там схема оказалась вовсе не схемой: в ней просияла улыбка живого Божества.

Теперь за догматический горизонт для нас убегают последние цели тенденции, и обратно: вовсе не нужен нам *лозунг «искусство для искусства»* – теперь, после многих томов Бальмонта. Мы узнаем в этом лозунге лишь одну из тенденций – не Бог весть какую широкую тенденцию. Там, где казался нам ряд убегающих целей, мы наткнулись на холодное, холодное зеркало; дальняя цель оказалась лишь отражением нашего вымысла. И наоборот: обрывавшая наше стремление к дальнему тенденциозная стена разлетелась туманом; *оттуда* брызнул свет золотого земного, в земном небесного пути.

Русская литература в лице Пушкина и Лермонтова отразила в себе индивидуалистические стремления Запада с его лозунгом «искусство для искусства» и с культом формы. Но русская литература в лице Пушкина и Лермонтова дала толчок к развитию ее в совершенно ином, народном направлении. Пушкин и Лермонтов гармонически сочетали Запад с Востоком. Но идеи западной литературы не получили в них ницшеанской и гётеанской остроты: Пушкин и Лермонтов увлекались Байроном; но Байрон – лишь уступ к гётевскому олимпийству. Байрон, Гёте, Ницше – вот три стадии западноевропейского индивидуализма: личность бунтует в Байроне и побеждает мир в лице Гёте. Ницше срывает с Гёте олимпийскую тогу, олимпийскую маску; за этой маской открывается либо провал, либо религиозный полет. Ницше видит новое небо и землю, но бросается в пропасть. Музыка его Заратустры переходит в тревожный молитвенный крик, обрываемый кощунством. Пушкин и Лермонтов, в тайне своей сопричастные стихии народной, всем дневным светом своего сознания влеклись к Западу: но оба не претворили свой индивидуализм в олимпийство: в тайном молились, в явном проклинали. Литературные произведения обоих – не крик, но изящная словесность: у Пушкина – повести Белкина и «Капитанская дочка», у Лермонтова – «Герой нашего времени».

*Тайная их молитва* пролилась в стихию русской души. В Пушкине и в Лермонтове зарождался Некрасов; в Пушкине зародились Гоголь и Толстой, в Гоголе возник Достоевский.

Народная стихия литературы победила Запад в русском писателе. С новейшим символизмом по-новому Запад вошел в нашу литературу: не Парни и не Байрон, а Ибсен и Ницше глубоко задели современную русскую литературу. От Пушкина, Лермонтова до Брюсова, Мережковского русская литература была глубоко народна. Она развивалась в иных условиях, нежели литература Запада. Она являлась носительницей религиозных исканий интеллигенции и народа. Более чем всякая иная литература касалась она смысла жизни. Независимо от направлений и школ в ней прозвучала проповедь. Русская литература XIX столетия – сплошной призыв к преображению жизни. Гоголь, Толстой, Достоевский, Некрасов – музыканты слова; но безмерно более они – проповедники; и музыка их слов – лишь средство воздействия.

Есть прообраз русской литературы в русской литературе; его отделяет от нас почти тысячелетие. Я говорю о «Слове о полку Игореве». В этом воистину пророческом *«Слове»* – альфа и омега литературы русской. *«Слово»* – апокалипсис русского народа. Как оно близко от нас! Читаешь, и кажется, будто написано оно не тогда, а теперь...

Религиозная жажда освобождения глубоко иррациональна в литературе русской. Пусть Гоголь и Достоевский осознают эту борьбу как борьбу с чертом, а Некрасов и Глеб Успенский здесь видят иное: образы Гоголя, как и Некрасова, – живые *символы* современности: это – маяки, освещающие нам путь к будущему. Гоголь, Некрасов – оба одинаково иррациональны; в том и другом – тенденция лишь средство сказать несказанное, выразить невыразимое.

У Пушкина, как у Толстого, у Достоевского, как у Гоголя, у Гоголя, как у Некрасова, сходственно отображается невыразимая тягость ночи, нависающая над низменностью российской. Барина у Толстого заметает снегом метель: русский народ еще доселе в пространствах умеет видеть нечистую силу: разные бесы бродят в холодных, голодных, в бесплодных наших степях. И степи наши – чужие нам степи, половецкие. Мы, как древние витязи, боремся в этих степях с силой невидимой, где зори будто *чарлёные* половецкие щиты. Хочется крикнуть в степях пророческим возгласом «Слова»: *«О русская земля, за шеломенем еси»*.

Символический *«шеломен»* современности – перевал к неизвестному; и лучшие образы литературы русской, именно образы литературного прошлого, ближе нам хулиганских выкриков современности: *там,* а не *здесь* встречает нас *наша* забота о будущем. Мы, только сейчас, быть может, впервые доросли до понимания отечественной литературы. Пусть русская критика втиснула образы нашей литературы в узкие рамки преходящей догматики: мы не верим, не можем верить догматической указке прошлого. Сколько лет учили нас любить Некрасова и обходить Достоевского; потом нас учили обратному. А вот любим мы – и того, и другого. Теперь общественные стремления кристаллизовались в определенных платформах; мы критически разбираем платформы; мы понимаем теперь – не политика вовсе влечет нас к Некрасову, и вовсе не она отталкивает нас от Достоевского.

Более чем рискованно теперь выводить литературу из общественных догматов, где нет у нас ни одного незыблемого догмата, позволяющего властно накладывать руку на литературу. Критика догматов – задача теории знания; а где у нас основательное знакомство с этой дисциплиной? Догматизм наш – некритический догматизм. Он – только форма наших стремлений, иррациональных по существу. И потому-то – сомнительна догматическая указка в русской литературе. И потому-то не в ней дело.

Догматизм для нас – средство выразить наше стремление; а догмат – символ некоего, нас воедино связующего, пути, где форма связи – религиозна. Наш догматизм – это детский лепет ребенка, и первое слово этого лепета будет – «религия».

И потому-то активность наша иррациональна, как иррациональна борьба за свободу и ценность жизни. И потому-то соприкоснутся стремления наши с народным стремлением в нашем религиозном будущем, если воистину хотим мы иного, живого слова, иного, живого будущего.

А пока: –

Настоящее наше темно, как и прошлое наше темно, – искони, искони. Тьма сливается с тьмой, в единую ночь над единой равниной, сплошной, ледяной, гробовой – равниной русской. Здесь еще беспредметно томился Пушкин, когда под луной он увидел, что летят над ним «бесы разны», рассыпаются снегом, осаждаются ледяной коростой на русской действительности.

Эти пустыри, эти ползущие овраги, голодные деревеньки, полосатые версты, непременный бурьян глядят на нас со всего пространства «Мертвых душ». Здесь мертвые люди покупают мертвые души, мертвецы воскрешают мертвецов: люди это или «бесы разны» – может быть, бесы, которых увидел Пушкин в Великороссии, как увидел их Гоголь в Малороссии: один из этих бесов у него украл луну («Ночь под

Рождество»). В наружности этого беса не было ничего ужасного: спереди напоминал он свинью, а сзади кого-то знакомого... в вицмундире. Потом этот бес окончательно облекся в вицмундир, и мы увидели его на Невском у того же Гоголя. Тут из Гоголя критика постаралась вывести тенденцию; но истинную тенденцию Гоголя просмотрела; Гоголь хотел подчеркнуть, что вицмундир – действительный, не аллегорический черт; и каким химерическим бредом окрасилась обыденность, особенно когда экс-чиновник Чичиков обнаружил свою подлинную природу, пытаясь украсть мертвую нашу душу, как некогда воровал и луну, и *много, много, много звезд.* Гоголь углубляет видение Пушкина; он вскрывает проделки бесов разных; но бес останавливает его обличения, выпуская на Гоголя отца Матвея.

Верю, что в редакции «Современника» Некрасов не помышлял о символическом смысле своих деревенек, – но *там* в полях... – что он думал, что видел он? Не знаю. Только вот какая сила гонит его мужиков из места в место, от пустыря к пустырю – не горе ли гореваньице, вылезающее из оврага:

Холодно, странничек, холодно,
Голодно, родименький, голодно.

Во всяком случае, странники Некрасова *уже на шеломени,* а один из странников, Влас, – тот прямо перешел за черту положенного, и далеко протянулся его путь: он протянулся за горизонт наших догматов к «светлому граду жизни». Как странно: туда же протянулся путь русского интеллигента, начитавшегося западных символистов, – путь Александра Добролюбова: уже девять лет вместе с Власом идет он к «светлому граду новой жизни». Этот одинокий образ русского символиста, поборовшего нашу трагедию, не может не волновать нас: мы тоже пойдем, мы не можем топтаться на месте: но... – куда пойдем мы, куда?

Как символично признание Льва Толстого, не интеллигента вовсе, и *не декадента,* конечно: Лев Толстой признается, что у него нет добролюбовской силы; оттого-то не разрывает с прошлым Лев Толстой; оттого-то религиозные искания Толстого не разрешаются в религиозном действии, а только в моральной проповеди, только в глухой забастовке.

Как не похож он на Достоевского, который хотел *дела,* и не далось ему *дело:* он был ослеплен видением религиозного будущего и устами Зосимы ответил на будущее это: «Бýди, бýди». А когда повернулся к действительности, в глазах у него пошли темные круги: эти круги перенес он на лица русских интеллигентов, еще не имеющих подлинной религиозной реальности, но уже пролагающих к ней пути: этих интеллигентов назвал он «бесами». И они ответили ему: «жестокий талант». Интеллигенция долго не хотела принять Достоевского. Достоевского с ней черт попутал: интеллигенция видела Достоевского в черном свете, а он – ее. Черное оказалось между ними.

Но невероятный, не объяснимый никакою платформой и ныне уже совершившийся факт, а именно, признание Достоевского – не показывает ли это признание, что мы и он – одно: мы называем стремления наши именем догмата, он – именем Бога: но мы с ним, он среди нас, и что-то *третье, живое* между нами. Значит, и мы – народны: так же глубоко мы народны, как глубоко народен Достоевский. Признанием Достоевского русская интеллигенция признала свою религиозную связь с народом.

Это признание отразилось на судьбах современной русской литературы.

Слишком много увидел в будущем Достоевский. Но в окружающей действительности ничего не увидел, все перепутал. Достоевский – горожанин: голодные деревеньки, полынь и овраги русской действительности (много оврагов) не волновали его: благоговейно склоняемся мы перед исповедью Некрасова: «Мать-отчизна! Дойду до могилы, не дождавшись свободы твоей... Но желал бы... чтобы ветер родного селенья звук единый до слуха донес, под которым не слышно кипенья человеческой крови и слез». И наша молодежь десятилетия внимала этим словам: молодежь осмеял Достоевский в безобразной пародии на то, как русский народ «от Тамбова до Ташкента с нетерпеньем ждал студента». Повторяю: Достоевский был слеп тут: его ослепило будущее: и все-таки молодежь приняла Достоевского.

Если приняла его, то примет и *то, о чем* кричал Достоевский (ведь он – «не во имя свое»), пойдет туда, куда призывал Достоевский: к религиозному будущему нашей страны.

Русская интеллигенция не видела того, что открылось Достоевскому в будущем; но русская интеллигенция видела и слышала то, чего не видел и не слышал Достоевский в настоящем: видела овраги российской низменности и странника, слышала его голос в полях:

Холодно, странничек, холодно,
Голодно, родименький, голодно.

Достоевский сумел религиозно осветить будущее народа. Но связи будущего с настоящим не нашел: остался без почвы. Русская интеллигенция сумела в настоящее внести религиозное отношение: заботы о хлебе народном разожгла она в жертвенный огонь; вся она – борьбы роковой жертва: жертвовать можно только *не во имя свое:* и хлеб земной русская интеллигенция непроизвольно превратила *в символ.* Достоевский имел символическое видение: «град новый». Вот почему приблизил он к нам образы Апокалипсиса. Но может ли спуститься на землю видение *«града»;* может ли облачное видение стать хлебом насущным? Символы русской интеллигенции имели другую форму, нежели символы Достоевского. Была ли за теми и другими соединяющая их реальность? Да, была, потому что Достоевский и русская интеллигенция встретились теперь независимо от формы культов. Культ русской интеллигенции оформился ныне в молитвах о хлебе насущном для народа, форма этого культа претила Достоевскому; он называл этот культ *«беснованием»*. Культ Достоевского оформился в проповеди православия: форму этого культа русская интеллигенция определила как *«мракобесие». Мракобесие* столкнулось с *бесннованием* – и неожиданно слилось, неожиданно встретилось в наших сердцах сокровенное, тайное этих форм: и тогда оказалось в глубине религиозного опыта, что мракобесие Достоевского – личина, что вовсе не православен он, что и он – о хлебе народном; *беснование* русской интеллигенции оказалось молитвой к дальнему.

Ныне не боимся мы *беснования,* как вовсе не устрашает нас уже сила *мракобесия.* Так изгоняем мы беса из сердца русской действительности на поверхность ее: отрицая догматы православия, принимаем религиозные символы; отрицая догматы марксизма, принимаем символы преображения земли.

Так сомкнулись две линии в одну: русская литература с русской жизнью, слово с плотью. Но тут же мы поняли, что пересечение обеих линий – впереди, в будущем: мы поняли только то, что пересечение возможно: продолжая общественность за горизонт догматизма, мы видим, что оправдание ее – в религии; продолжая историческую религию за горизонт прошлого, мы видим, что оправдание ее – не в истории вовсе. В свете искомого соединения религиозные догматы претворяются в символы жизненных ценностей, а догматы русской интеллигенции претворяются в живые символы религии.

Русской литературе открывается *новая жизнь;* русской жизни дается *новое слово,* творческое, действующее слово. Старая жизнь перестает быть жизнью; русская литература – не вовсе литература. К этому мы пришли только теперь. Но не то было в недавнем прошлом. В недавнем прошлом, после Достоевского, литература иссякает – прежняя, тенденциозная, живая: кряж ее обрывается (Короленко, Горький): она обращается к перепеву; правда, она выдвигает новые общественные элементы, новые мотивы, но она не несет новой живой проповеди; и тенденция в русской литературе все более и более вырождается или иссякает вовсе; это потому, что самые важные, самые нужные слова о *деле* сказаны, а дела – нет.

И там, где иссякает тенденция, проповедь, – расцветает пышно стилистика, развивается форма: *что* заменяется *как. «Как* умело выражается Чехов, *как* говорят, двигаются его герои», – восхищаемся мы, но *что* ведет их, *что* несут они нам, мы не знаем: в *слове* выражается их *как,* в немоте их *что и для чего:* еще шаг – и слова потеряют смысл, еще шаг – и слова превратятся в музыку, а литература – в новый смычок в симфоническом оркестре.

Еще шаг – и соборность нашей литературы сменится крайним индивидуализмом. Так и случилось.

*«De la musique avant toute chose»,* – раздается в России лозунг Верлена.

Никогда на Западе тенденциозная проповедь не была так иррациональна, как в России; литературный рационализм заел беллетристику Запада; и потому-то в западной литературе поднялся бунт против литературного рационализма. Литература Запада старее литературы русской; реальные заслуги ее – в ряде технических завоеваний; *техника* в ней реальнее проповеди. Проповедь засыпала личность на Западе мертвыми словами. И восстала личность на мертвое слово: личность тогда в слове увидела музыку, в бессловесном увидела она жизнь. Техника соединилась с музыкой; слова обернулись в символы: песни без слов. Литературная техника стала клавиатурой песни: индивидуализм подал руку академизму в борьбе с холодной жизненностью, живое предстало в мертвом саване.

И пока происходило на Западе такое оборотничество, мы не имели времени вглядеться в личину оборотня: в оборотней мы не верили; и мы не верили в жизненность символизма; да и, кроме того, слишком были мы заняты нашей родною болью, нашим огненным словом литературы: в преемниках Толстого, Достоевского и Некрасова чтили мы великих учителей, не замечая налета мертвенности в позднейшей литературной проповеди; в потухающих углях мы видели пламя, в теплой золе – летучий дым.

И только тогда мы очнулись, когда первая фаланга победоносного войска индивидуалистов предстала пред нами с лозунгами: «Ницше, Ибсен, Уайльд, Метерлинк, Гамсун». «Что это – войско призраков?» – воскликнули мы, но призраков и нет вовсе. А между тем символисты Запада скинули маску, превратились в проповедников, проповедников *иного,* им неведомого, совершенства: они несли культ личности в жизнь, культ музыки в поэзию, культ формы в литературу.

И первые перебежчики войска призраков, русские символисты, казались нам выходцами с того света, мертвецами, изменниками; в мелодии их слов мы слышали только безумие, в проповеди формы – холодное резонерство, в признании личности – эгоизм. «Это царское платье», – кричали мы; царское платье царским платьем не оказалось, – но платьем оказалось оно, и хорошим платьем. Казалось, над линией русской литературы обозначилась новая линия без связи с прежней.

Тогда с большим воодушевлением присягнула русская интеллигенция полумертвой общественной тенденции в русской литературе, с негодованием прокляла она войско призраков символизма.

По граням соприкосновения двух литературных течений, призрачного и реального, закипела борьба. Она началась огульным хохотом по адресу призраков (или декадентов, как их тогда называли*); но призраки заявили о своем действительном существовании; ничтожная горсть декадентов на хохот ответила вызовом, на полемику – полемикой. Против знамени Некрасова, Горького, Чехова, Гл. Успенского выдвинули западноевропейские знамена и притом так, что скоро умолк хохот русской критики, сменяясь откровенной бранью и улюлюканьем; над призраками посмеялись, но они взяли да и воплотились. А русская интеллигенция, перед которой происходила борьба, обратилась к новым знаменам, отвертываясь от знаменосцев: приняла Ницше и Ибсена, не видя Брюсова, Мережковского и Бальмонта: получилось впечатление, будто знамена индивидуализма прискакали в Россию сами на своих древках, так что русская интеллигенция думала потом, что сама она внесла в Россию культ индивидуализма.

В эпоху этой борьбы вырос Л. Андреев, отразивший в себе обе тенденции русской литературы – социальную и декадентскую, реальную и призрачную; не слияние, а смешение, не единство, а параллель: эта параллель того, что есть, и того, что кажется несуществующим символически, отобразилась у него в рассказе *«Призраки»*. Смешение двух миросозерцаний не изгладилось с ростом его таланта: вот почему идейный хаос нарисовал ему картину жизненного хаоса. Л. Андреев – талантливый выразитель неопределенности: как будто он одновременно рос в двух враждебных лагерях. В нем – перемирие двух миросозерцаний, не соединение вовсе.

Русские декаденты остались чуждыми русскому обществу, но слова их *о новом Западе* вошли в плоть и кровь современной молодежи. С ними борются, но о западной литературе говорят их словами. «Мир Искусства» ругали, однако зачитывались Ницше. Декадентов ругают доныне, забывая, что с Гамсуном, Пшибышевским, Уайльдом, Метерлинком, Верхарном познакомили они; часто видишь теперь, как поклонники Ведекинда грудью стоят за этого писателя перед декадентами, забывая, что еще пять лет тому назад русские декаденты уже видели в нем серьезную величину.

Можно сказать, что всю программу домашнего чтения русского интеллигента по Западу составили так часто ругаемые русские символисты; их ругают, но говорят их словами. Между тем в русском символизме произошла существенная перемена, обратная той, которая произошла в русской интеллигенции.

---

* Так называют символистов и поныне; это бессмысленное прозвище укоренилось теперь, когда обнаружилось, что *декаденты* – это те же романтики, классики, визионеры, равно как и академисты прежнего времени.

В то время как русская интеллигенция увлекалась чтением Уайльда, Гамсуна, Ибсена, Метерлинка, русские символисты по-новому осветили русскую литературу от Пушкина до Достоевского. В литературных вкусах русской интеллигенции водворился интернациональный адогматизм и индивидуализм. В литературных вкусах русских символистов углубилась старая, тенденциозная, национальная литература.

Западноевропейский индивидуализм в Мережковском и Гиппиус прикоснулся к Достоевскому, в Брюсове прикоснулся к Пушкину и Баратынскому, в Сологубе – к Гоголю, в Ремизове – к Достоевскому и Лескову. Ницше встретился с Достоевским, Бодлер и Верхарн с Пушкиным (в Блоке), Метерлинк – с Лермонтовым и Вл. Соловьевым, Пшибышевский – с Лесковым (в Ремизове). Беспочвенное декадентство пустило корни в литературную почву народного духа. Оно перекинуло мост от Запада к Востоку. Не эпигоны оказались преемниками заветов лучшего прошлого. *Пришли чужие* и добровольно взвалили на плечи драгоценное наследство прошлого.

Что же делали в это время эпигоны тенденциозности? Продолжали отказываться от литературной «нечести» Запада, все время заимствуя у этой «нечисти» литературные краски. Я не стану здесь называть имена тех, кто, экспроприируя форму, и доныне открещивается от экспроприируемых; одной рукой вырывает сорные плевелы в храме литературы, другой рукой украшается этими плевелами: одна рука – не ведает, что творит другая.

Индивидуализм на Западе вырастал по мере того, как мертвые формы жизни закрепощали личность. Действие равно противодействию: жизнь связывала личность; личность расцветала вне жизни. Смысл слов превратили в ходячие монеты: и смысл слова перелился в музыку. И только на крайних вершинах индивидуализма Ницше понял, что смысл в музыке, в ритме жизни: так возникла религия личности; только эта форма религии на Западе оказалась живой формой.

В России не выпрямлялась личность, не отливалась в формы, но одна форма равно придавила всех: не многообразие форм – единообразие задавило нас. Нас задавила – одна ледяная равнина. У нас – один общий враг. И тайны многих – одно: одинаково в тайне перекликаемся мы друг с другом. Ледяная равнина – не жизнь – *смерть;* не бодрствование – кошмар. Искони нас замучил кошмар Черта: и в тайне своей народ – против одного – против Черта. Вот почему между нами, если мы – народ, одна связь, одна религия*.

---

* Под народной тенденцией я разумею вовсе не *«хождение в народ»*, а нравственную связь с родиной, обусловливающую индивидуализм народного творчества вообще (вовсе не надо писать о *мужике* или о *«Перуне»*, чтобы быть

На Западе каждый – против всех; у нас – все против одного; и потому-то индивидуализм в России всегда разлагает религию. Так крепла в нас, так отобразилась в литературе религия народа. Мы можем казаться себе не религиозными, но это только в сознании; в бессознательной, в жизненной стихии своей мы религиозны, если народны; и народны, если религиозны. Религия есть универсальная связь; она не в форме, но в духе.

Вот почему интеллигентский индивидуализм влекся к западному универсализму. Западниками у нас были искони индивидуалисты. Наоборот, искони индивидуалисты Запада преклонялись пред нашей литературой, глубоко народной; религия их звучала в глубине личности; религия наша – в общей связи, в общих лозунгах. Но общий лозунг и лозунг индивидуальный сочетаемы в религию, ибо религия – есть *религия единого*. Вот почему лозунги русской литературы, универсальные для нас, звучали индивидуально для Запада. Вот почему Ницше видел в Достоевском не выражение стремлений целого народа, а только индивидуальный призыв; Достоевский, этот универсалист, казался Ницше великим индивидуалистом, как великий индивидуалист Ницше для целой группы русских символистов явился в свое время переходом к христианству. Без Ницше не возникла бы у нас проповедь неохристианства. Индивидуальное Запада легче усваивается стихией нашего народа, потому что религия жизни – на Западе с индивидуалистами, как у нас она с народом. И наоборот: все универсальное Запада усваивается русскими индивидуалистами в большей мере, нежели индивидуальное.

Вот почему западноевропейский символизм, переброшенный в Россию, принял столь определенную, религиозно-мистическую окраску; а эта окраска неизменно приведет его к народу. И уже приводит: по-новому воскресает в нас народ; по-новому углубляем мы тенденциозность литературы русской. Пусть сознание интеллигента претит религии: это только пока отрывается он от первобытной стихии народа, становится индивидуалистом – *более или менее;* но подлинный индивидуализм – это опять религия, а всякая религия есть связь; с чем же связует себя индивидуалист? С самим собой. Но тогда в личности есть два Я. И пусть другое «Я» называю я – «я», в то время как другие зовут это я – «Он»; *Я* и *Он* сливаются воедино. Отказываясь от Него, я должен отказаться от себя, т. е. погибнуть. Индивидуализм ведет либо к смерти второй, либо к возрождению; во втором случае в глубине личного открывается *сверхличное;* сверхличное, поющее во мне, одухотворяет сверхличное, воспринятое как что-то, вне меня лежащее.

---

национальным писателем, как Пушкин). Я не понимаю всей пустой шумихи критики вокруг *«декадентов-народников»*, оспаривающей не декадентов, но «Дедушку» Гердера.

Вознесенная личность должна возвратиться к религии; религия должна вознести личность.

Русские символисты прикоснулись к Ницше; если увидели они *«Себя»* в себе, то не могут они не увидеть, что *«Он»* народа открывается им как подлинное *«Я»*.

Современная русская литература – символична по форме; форма этого символизма в русской литературе доселе была западноевропейской: она была изящной словесностью. В современной русской литературе встречаемся мы с такими стилистами, как Мережковский, Брюсов и Сологуб.

Но содержанием русской литературы не может не быть та или иная (явная или скрытая) проповедь. Эта проповедь звучит в символизме: раз эта проповедь существует – участь современной русской литературы – стать выразительницей живых иррациональных стремлений.

Неудивительно, что современные русские символисты уже прикоснулись к прошлому русской литературы; Брюсов оживил и приблизил нам Пушкина, Тютчева и Баратынского. По-новому показал нам Мережковский глубокий смысл религиозной проповеди Гоголя, Достоевского и Толстого. По-новому внимаем мы голосу Некрасова.

Глубоко народны Пушкин, Гоголь, Толстой, Достоевский, Некрасов. Современная русская литература уже осветила по-новому религиозный смысл этих писателей; этим связала она себя с ними. А в них встретилась уже с русским народом, с родиной. Русская литература прошлого от народа шла к личности, с востока – на запад. Современная русская литература идет от Ницше и Ибсена к Пушкину, Некрасову и Гоголю; с запада – на восток, от личности – к народу.

Между прошлым русской литературы и ее будущим – мертвые отбросы когда-то живой тенденции и мертвые отбросы живого индивидуализма. Два творческих потока – от будущего к прошлому и от прошлого к будущему – еще не встретились, не соединились. Мертвая тенденциозность и мертвый аллегоризм искажают стремление живой проповеди соединиться с живой музыкой личности. Живая личность кажется каменным истуканом обществу; живое в обществе прячется под маской безличия. Черт еще «путает» нас.

Но важно одно: современная русская литература говорит о будущем; но читаем это будущее в прообразах прошлого: то, что казалось нам в прошлом нелепым, оказалось символичным, получило чисто внутренний смысл: и русская современная литература изнутри соприкоснулась с прошлым. Одна струя современной русской литературы *по-новому* осветила нам индивидуализм Пушкина, другая струя – оживила народность Гоголя и Достоевского. Будущее озарило прошлое; и, осязая прошлое, мы начинаем верить в настоящее.

Но еще нет цельности в современной литературе: все, имеющее значение в литературном *сегодня,* раскололось на два русла, а линии раскола уже засыпаны мусором вырождения; неопределенно смешиваются две литературные школы.

Русская тенденциозная литература, минующая символизм, обречена вращаться в круге идей, выход из которых был указан Толстым, Достоевским, Гоголем. Русские реалисты, разорвавшие с народом и проповедующие индивидуализм, смешны и жалки: господа Арцыбашев, Каменский, даже Куприн никуда не ведут; но и не поют вовсе, а пописывают. Так называемые «импрессионисты», как, например, Дымов, Зайцев и даже Л. Андреев, – занимают промежуточное место. Там, где в Андрееве звучат гражданские ноты, там он в прошлом, там не поднимается он выше не только Толстого, Достоевского, Некрасова, но даже не достигает он силы Успенского, Гаршина, Горького, Короленки. А где Андреев символист, там он – не русский вовсе: там звучат в нем ноты Эдгара По, Пшибышевского, дурно усвоенного Ницше, Метерлинка. Символизм и натурализм, личность и общество не соединяет Андреев, но смешивает. И куда народнее, например, высокоталантливый символист Сологуб в «Мелком бесе», в «Истлевающих личинах» и других рассказах.

Действительно новое, близкое, нужное способны сказать символисты: в глубине души народной звучит им подлинно религиозная правда о земле; это потому, что они не более или менее индивидуалисты, а индивидуалисты, повернувшиеся к России: оттого-то Мережковский, индивидуалист-ницшеанец, когда-то сумел понять Достоевского, Гоголя и Толстого так, как никогда никто их не понимал: читаем ли мы его или не читаем, но когда мы говорим о Достоевском, мы во власти его идей. Те же индивидуалисты, которые и по сю пору глядят на Запад, никогда не вырвутся из-под власти Ницше. Западу некуда идти после Ницше. Индивидуалисты-западники или до конца, или еще не до конца ницшеанцы. Их участь – признать Богом себя. Бог – это я; Ты – это «Я»; они не поймут, пока не вернутся к народу, что их «Я» есть «Он» для народа. Если бы поняли они, что их «Я» в сущности не «Я», что подлинное «Я» их – в лучшем случае стремление к дальнему «Я», а это дальнее «Я» и есть народный *«Он», «Бог»,* Который в сердце народном открывается, в «Я» открывается. Если б это они поняли, религия зажглась бы в них – да. Но они этого не понимают, не хотят понять.

Есть и полуобернувшиеся к народу: например, Блок. Тревожную поэзию его что-то сближает с русским сектантством. Сам он себя называет «невоскресшим Христом»; а его *Прекрасная Дама,* в сущности, хлыстовская Богородица. Символист А. Блок в себе самом создал странный причудливый мир, но этот мир оказался до крайности напоминающим мир хлыстовский. Блок или еще народен, или уже народен. С одной стороны, его мучают *уже* вопросы о народе и интеллигенции, хотя он *еще* не поднялся к высотам ницшевского символизма, т. е. еще не переживал Голгофы индивидуализма. Оттого-то народ для него – как будто *эстетическая категория,* а Ницше для него – только «чужой, *ему не близкий, не нужный идол».* Люди этого сознания не понимают вовсе, что соединение с народом не эстетика, как и Ницше не кумир, а самый близкий брат, принявший подвиг мученичества за всех нас.

Обращаясь к народу, они как бы говорят ему: так же почвенны мы, как народ; не в том почвенность, чтобы осесть в каком-нибудь уголке хлебопашеством: не в земле сила народа: земля русская скудная, осыпается, размывается, выветривается: овраги гложут ее; в России много оврагов, и потому-то *почвенники* могут остаться без почвы: так что или народ – мы, или нет – народа.

Народ, как мечта индивидуалиста, земля, как иллюзия, – вот во что превращается в них мука Гоголя, пророческий крик Достоевского, скорбная песнь Некрасова. Но этой мечтой и этой иллюзией закрываются они от Ницше. И висят в иллюзионистической пустоте. Так Восток входит в их западничество, распыляя подлинность Запада. Но и Запад оскопляют они своим *будто бы* религиозно переживаемым символизмом.

Их долг: или подняться к высотам вместе с Ницше, или действительно стать народными: в противном случае их литературная линия выродится. Таков А. Блок, таков был бы и Андреев, если бы Андреев стал подлинным символистом; таков же Зайцев.

И они уже дали сорные всходы: грошовое декадентство, рекламная соборность; все эти эротисты, мистические анархисты и прочие благополучно паразитируют на этом не до конца западничестве, не до конца народничестве.

Есть две линии русского символизма, две правды его. Эти правды символически преломились в двух личностях: в Мережковском и в Брюсове.

Мережковский первый оторвался от народничества в тот момент, когда народничество стало вырождаться в литературе русской; он избег крайности народничества, уходя в бескрайний запад индивидуализма.

Мережковский первый по времени увидел Ницше; глазами Ницше он окинул историю; согласился с «Антихристом» Ницше и поднял руку на историческое христианство. Это богоборчество отразилось в «Юлиане». Но, подняв руку, он остановился: и в «Я» он увидел второе «Я». «Я» или «Ты»? Этот вопрос стоит у него в «Воскресших Богах». «Я» и «Ты» примиряется в третьем, в народе. И уже в «Петре» прозвучала глубоко народная нота. В «Петре» Мережковский вместе с русским сектантством. За «Петром» уже *проповедь:* литература ли это? Слово ли?

Нет слов тут... Далее: или народный подвиг, или углубление прошлого нашей литературы; Мережковский перенес свою художественную стихию в критику; после «Толстого и Достоевского» по-новому подошли мы к нашему прошлому.

Подошли и остановились, недоумеваем.

*«De la musique avant toute chose»*, – раздался голос Брюсова в 1895 году своим до крайности преувеличенным декадентством. И мы встретили его как иностранца. Поэзия – это музыка, осязаемая не как проповедь, но как форма; и Брюсов дал ряд изумительных форм. Далее: показал он нам, что такое форма Пушкина.

Брюсов изваял лозунг формы в русской литературе. Не голое слово, – сплетенье слов нам дорого в Брюсове. Брюсов не проповедует, не идет, потому что путь его литературной линии не в истории: индивидуализм углубляет личность. Мережковский проповедовал индивидуализм; был ли он индивидуалистом в смысле Брюсова? Мережковский весь в искании; между собой и народом ищет он чего-то третьего, соединяющего. Брюсов не ищет: он изучает форму; в этом его подлинная правда, святая правда, принятая с Запада.

Так символически ныне расколот в русской литературе между правдою личности, забронированной в форму, и правдой народной, забронированной в проповедь, – русский символизм, еще недавно единый.

Мережковский – весь искра, весь – огонь: но направление, в котором он идет, за пределами литературы; литература все еще форма. А Мережковский не хочет искусства; он предъявляет к ней требования, которые она, как форма, не может выполнить.

Литература должна быть действенно религиозна, а единственная форма действенности – проповедь.

Но после Ницше, молчаливо улыбавшегося нам на проповедь, Ницше, который проповедовал не словами, а жестами страдания, подвигом мученичества, безумием, – литературная проповедь – мертвая проповедь. И Мережковский боится пророчествования: между тем слово его достигает до нас в форме проповеди, а не живой действенности.

Брюсов – весь блеск, весь – ледяная, золотая вершина: лед его творчества обжигает нас, и мы даже не знаем – огонь он или лед: но творчество его не говорит вовсе о том, как нам быть. Он, как и Ницше, молчит в самом тайном. Но Ницше не вынес своей немоты, сошел с ума; что происходит с Брюсовым под трагической маской – никто не знает, пока он не снимет маски, не скажет слова.

«Вы – родоначальник и представитель живой линии русской литературы!» – хочется крикнуть Брюсову – или его двойнику, бронзовой статуе, изваянной в наших сердцах: – «Вы – знамя, будьте же знаменем»...

«Ах, вернитесь в литературу как форму поэзии: не уходите из литературы: с вами уходит в проповедь огромный художник; наденьте до времени поэтическую маску; еще не настало время действовать», – хочется крикнуть Мережковскому. «Действие, соединяющее нас с народом, не литературное творчество, а религиозное творчество самой жизни; в вашем призыве есть преждевременность: не рано ли вы снимаете маску? Еще не исполнились сроки!»

В молчании Брюсова, в слишком громком голосе Мережковского символически отразилась трагедия современности: молчание Запада там, где над смыслом жизни поставлен роковой вопрос, и крик с Востока, превращающий роковые, еще только приближающиеся к нам вопросы жизни в преждевременный призыв.

Одна правда с Мережковским, от которого ныне протягивается линия к религиозному будущему народа.

А другая правда с Брюсовым.

Но обе позиции как-то обрываются: в одной нет уже слов, в другой – нет еще действия.

Мережковский – слишком ранний предтеча *«дела»*, Брюсов – слишком поздний предтеча *«слова»*.

*Слово* и *дело* не соединены; но и не может быть ныне *слово* соединено с *делом*.

Мы, писатели, как теоретики, имеем представление о будущем, но как художники, говоря о будущем, мы только люди, только ищущие; не проповедующие, а исповедующие.

Мы просим только одно: чтобы нам верили, что наша исповедь – живая исповедь.

Есть общее в нас, пишущих и читающих, – все мы в голодных, бесплодных равнинах русских, где искони водит нас нечистая сила.

*1907*

# ГОГОЛЬ

## I

Самая родная, нам близкая, очаровывающая душу и все же далекая, все еще не ясная для нас, песня – песня Гоголя.

И самый страшный, за сердце хватающий смех, звучащий, будто смех с погоста, и все же тревожащий нас, будто и мы мертвецы, – смех мертвеца, смех Гоголя!

«Затянутая вдали песня, пропадающий далече колокольный звон... горизонт без конца... Русь, Русь!» («Мертвые души») – и тут же, строкой выше, – в *«полях неоглядных» «солдат верхом на лошади, везущий зеленый ящик с свинцовым горохом и подписью «такой-то артиллерийской батареи»* («Мертвые души»). Два зрения, две мысли, но и два творческих желания; и вот одно: *«Облечь ее в месячную чудную ночь, и ее серебряное сияние, и в теплое роскошное дыхание юга. Облить ее сверкающим потоком солнечных ярких лучей, и да исполнится она нестерпимого блеска»* (Размышление «pro domo sua» по поводу ненаписанной драмы). А другое желание заключалось в том, чтобы «дернуть» эдак многотомную историю Малороссии без всяких данных на это.

*«Глаза... с пением вторгавшиеся в душу»* («Вий»). Всадник, *«отдающийся»* (вместо отражающийся) в водах («Страшная месть»). «Полночное сиянье... *дымилось* по земле» («Вий»). «Рубины уст... *прикипали...* к сердцу» («Вий»). *«Блистательная* песня соловья» («Майская ночь»). «Волосы, будто *светло-серый туман»* («Страшная месть»). «Дева светится сквозь воду, *как будто бы сквозь стеклянную рубашку»* («Страшная месть»). *«Из глаз вытягиваются клещи»* («Страшная месть»). *«Девушки... в белых, как убранный ландышами луг, рубашках»* и с телами, *«сваянными из облаков»*, так что тела просвечивали месяцем («Майская ночь»). Быть может, чрез миг *ландышевая* белизна их рубашек станет *стеклянной* водой, проструится ручьем, а ручей изойдет дымом, или оборвется над камнем пылью у Гоголя, как валится у него серой пылью вода («Страшная месть»), чтобы потом засеребриться, как *волчья шерсть* («Страшная месть»), или под веслами сверкнуть, *«как из-под огнива, огнем»* («Страшная месть»).

Что за образы? Из каких невозможностей они созданы? Все перемешано в них: цвета, ароматы, звуки. Где есть смелее сравнения, где художественная правда невероятней? Бедные символисты; еще доселе упрекает их критика за *«голубые звуки»*, но найдите мне у Верлена, Рембо, Бодлера образы, которые были бы столь невероятны по своей смелости, как у Гоголя. Нет, вы не найдете их, а между тем Гоголя читают и не видят, не видят доселе, что нет в словаре у нас слова, чтобы назвать Гоголя; нет у нас способов измерить все возможности, им исчерпанные: мы еще не знаем, что такое Гоголь; и хотя не видим мы его подлинного, все же творчество Гоголя, хотя и суженное нашей убогой восприимчивостью, ближе нам всех писателей русских XIX столетия.

Что за слог!

Глаза у него с пением вторгаются в душу, а то вытягиваются клещами, волосы развеваются в бледно-серый туман, вода – в серую пыль; а то вода становится стеклянной рубашкой, отороченной волчьей шерстью – сиянием. На каждой странице, почти в каждой фразе перехождение границ того, что есть какой-то новый мир, вырастающий из души в *«океанах благоуханий»* («Майская ночь»), в *«потопах радости и света»* («Вий»), в *«вихре веселья»* («Вий»). Из этих вихрей, потопов и океанов, когда деревья шепчут свою *«пьяную молвь»* («Пропавшая грамота»), когда в экстазе человек, как и птица, летит... *«и казалось... вылетит из мира»* («Страшная месть»), рождались песни Гоголя; тогда хотелось ему песню свою *«облечь... в месячную чудную ночь... облить ее сверкающим потоком солнечных ярких лучей, и да исполнится она нестерпимого блеска»* (из «Набросков» Гоголя). И Гоголь начинал свое мироздание: в глубине души его – рождалось новое пространство, какого не знаем мы; в потопах блаженства, в вихрях чувств извергалась лава творчества, застывая *«высоковерхими»* горами, зацветая лесами, лугами, сверкая прудами: и те горы – не горы: «не задорное ли море выбежало из берегов, вскинуло вихрем безобразные волны, и они, окаменев, остались неподвижными в воздухе» («Страшная месть»). *«Те леса – не леса:... волосы, поросшие на косматой голове деда»* («Страшная месть»); *«те луга – не луга:... зеленый пояс – перепоясавший небо»* («Страшная месть»); и пруд тот – не пруд: *«как бессильный старец, держал он в холодных объятиях своих далеко темное небо, осыпая ледяными поцелуями огненные звезды...»* («Майская ночь»). Вот какова земля Гоголя, где леса – борода деда, где луга – пояс, перерезавший небо, где горы – застывшие волны, а пруд – старец бессильный, обнимающий небо. А небо?.. В «Страшной мести» у Гоголя оно (небо) наполняет комнату колдуна, когда колдун вызывает Катеринину душу; само небо исходит из колдуна, как магический ток... Так вот какое небо у Гоголя: колдовское небо; и на этом-то небе возникает у него земля – колдовская земля: оттого-то лес оказывается головой деда, и даже из печной трубы *«делается ректор»;* таковы же у Гоголя и дети этой земли – страшные дети земли: это или колдун, или Вий, или панночка, тела их сквозные, сваянные из облаков; даже свиньи на этой странной земле, по меткому наблюдению Эллиса, – *«поводят очами»;* та земля – не земля: то облачная гряда, пронизанная лунным сиянием; замечтайся – и мечта превратит тебе облачное очертанье по воле твоей и в русалку, и в черта, и в град новый – и ты найдешь здесь сходство хоть с Петербургом.

Нестерпимого блеска песнь Гоголя; и свет этой песни создал ему новую, лучшую землю, где мечта – не мечта, а новая жизнь. Песнь его – *сиянье, «как сквозное покрывало, ложилось легко»* («Вий») на землю, по которой ходил Гоголь; *«дамасскою дорогой и белою, как снег, кисеею»* («Страшная месть») закутал Гоголь от нас, от себя подлинную землю; и складки этой кисеи рождали, будто из облак *сваянные,* преображенные тела летающих *панночек.* Действительность в первый период творчества является у Гоголя часто под романтической вуалью из месячных лучей; потому что действительность у него подобна той даме, которой наружность выносима только под вуалью; но вот срывает Гоголь вуаль с своей дамы— посмотрите, во что превращает действительность Гоголь: «Погонщик скотины испустил такой смех, как будто бы два быка один против другого зарычали разом» («Вий»). «Голова у Ивана Ивановича похожа на редьку хвостом вниз; голова Ивана Никифоровича – на редьку хвостом вверх»... «У Ивана Ивановича... глаза табачного цвета, и рот... несколько похож на букву ижицу; у Ивана Никифоровича... нос в виде спелой сливы»... «Вот у нашего заседателя вся нижняя часть лица баранья, так сказать... А ведь от незначительного обстоятельства: когда покойница рожала, подойди к окну баран, и нелегкая подстрекни его заблеять» («Тяжба»).

Вот так действительность! После сваянных из облачного блеска тел выползают у него бараньи хари, мычащие на нас, как два быка, выползают редьки с хвостами вверх и вниз, с табачного цвета глазами и начинают не ходить, а шмыгать, семенить – бочком-бочком; и всего ужасней то, что Гоголь заставляет их изъясняться деликатным манером; эти *«редьки»* подмигивают табачного цвета глазками, пересыпают речь словечками «изволите ли видеть», и докладывает нам о них Гоголь не просто, а со странной отчаянной какой-то веселостью, у заседателя нижняя часть лица не баранья, а *«так сказать»* баранья – *«так сказать»,* от незначительного обстоятельства: оттого, что в момент появления на свет заседателя баран подошел к окну: ужасное *«так сказать»*. Здесь Гоголя называют реалистом, – но помилуйте, где же тут реальность: перед нами не человечество, а дочеловечество; здесь землю населяют не люди, а редьки; во всяком случае, этот мир, на судьбы которого влияет баран, подошедший к окну, пропавшая черная кошка («Старосветские помещики») или *«гусак»* – не мир людей, а мир зверей.

А все эти семенящие, шныряющие и шаркающие Перепенки, Голопупенки, Довгочхуны и Шпоньки – не люди, а редьки. Таких людей нет; но в довершение ужаса Гоголь заставляет это *зверьё* или *репьё* (не знаю, как назвать) танцовать мазурку, одолжаться табаком и даже более того, – испытывать мистические экстазы, как испытывает у него экстаз одна из редек – Шпонька, глядя на вечереющий луч; и даже более того: амфибии и рептилии у него покупают человеческие души. Но под какими же небесами протекает жизнь этих существ? *«Если бы... в поле не стало так же темно, как под овчинным тулупом»*, – замечает Гоголь в одном месте. *«Темно и глухо* (в ночи), *как в винном погребе»* («Пропавшая грамота»). Гоголь умел растворять небо восторгом души и даже за небом провидел что-то, потому что герои его собирались разбежаться и вылететь из мира; но Гоголь знал и другое небо, как бараний тулуп и как крышка винного погреба. И вот, едва снимает он с мира кисею своих грез, и вы оказываетесь уже не в облаках, а здесь, на земле, как это *«здесь»* земли превращается в нечто под бараньим тулупом, а вы – в клопа, или блоху, или (еще того хуже) – в редьку, сохраняемую на погребе.

И уже другая у Гоголя начинается сказка, обратная первой. Людей не знал Гоголь. Знал он великанов и карликов; и землю Гоголь не знал тоже – знал он *«сваянный»* из месячного блеска туман или черный погреб. А когда погреб соединял он с кипящей месячной пеной туч или когда редьку соединял он с существами, летающими по воздуху, – у него получалось странное какое-то подобие земли и людей; та земля – не земля: земля вдруг начинает убегать из-под ног; или она оказывается гробом, в котором задыхаемся мы, мертвецы; и те люди – не люди: пляшет казак – глядишь: изо рта побежал клык; уплетает галушки баба – глядишь: вылетела в трубу; идет по Невскому чиновник – смотрит: ему навстречу идет собственный его нос. И как для Гоголя знаменательно, что позднейшая критика превратила Чичикова – этого самого реального из его героев – ни более ни менее как в черта; где Чичиков – нет Чичикова: есть *«немец»* со свиным рылом, да и то в небе: ловит звезды и уже подкрался к месяцу. Гоголь оторвался от того, что мы называем действительностью. Кто-то из-под ног его выдернул землю; осталась в нем память о земле: земля человечества разложилась для него в эфир и навоз; а существа, населяющие землю, превратились в бестелесные души, ищущие себе новые тела: их тела не тела – облачный туман, пронизанный месяцем; или они стали человекообразными *редьками,* вырастающими в навозе. И все лучшие человеческие чувства (как-то: любовь, милосердие, радость) отошли для него в эфир... Характерно, что мы не знаем, кого из женщин любил Гоголь, да и любил ли? Когда он описывает женщину – то или виденье она, или холодная статуя с персями, *«матовыми, как фарфор, не покрытый глазурью»*, или похотливая баба, семенящая ночью к бурсаку. Неужели женщины нет, а есть только *баба* или русалка с *фарфоровыми персями,* сваянная из облаков?

Когда он учит о человеческих чувствах, – он резонирует и даже более того: столоначальнику советует помнить, что он – как бы чиновник небесного стола, а в николаевской России провидит он как бы *«град новый, спускающийся с неба на землю»*.

Радуется ли Гоголь? нет, темнеет с годами лицо Гоголя; и умирает Гоголь со страху.

Невыразимые, нежные чувства его: уже не любовь в любовных его грезах – какой-то мировой экстаз, но экстаз невоплотимый; зато обычные чувства людей для него – чувства подмигивающих друг другу шпонек и редек. И обычная жизнь – сумасшедший дом. «Мне опротивела пьеса («Ревизор»), – пишет Гоголь одному литератору, – я хотел бы убежать теперь...» «Спасите меня! Дайте мне тройку, как вихорь, коней! Садись, мой ямщик... взвейтесь, кони, и несите меня с этого света! Далее, далее, чтобы не видно было ничего...» («Записки сумасшедшего»).

Не должен ли Гоголь в этом мире своих редек и блистающих на солнце тыкв с восседающим среди оных *Довгочхуном* воскликнуть вместе со своим сумасшедшим: «Далее, далее – чтобы не было видно ничего?»

## II

Я не знаю, кто Гоголь: реалист, символист, романтик или классик. Да, он видел все пылинки на бекеше Ивана Ивановича столь отчетливо, что превратил самого Ивана Ивановича в пыльную бекешу: не увидел он только в Иване Ивановиче человеческого лица; да, видел он подлинные стремленья, чувства людские, столь ясно глубокие разглядел несказанные корни этих чувств, что чувства стали уже чувствами *не человеков*, а каких-то еще невоплощенных существ; летающая ведьма и грязная баба; Шпонька, описанный, как овощ, и Шпонька, испытывающий экстаз, – несоединимы; далекое прошлое человечества (зверье) и далекое будущее (ангельство) видел Гоголь в настоящем. Но настоящее разложилось в Гоголе. Он – еще не святой, уже не человек. Провидец будущего и прошлого зарисовал настоящее, но вложил в него какую-то нам неведомую душу. И настоящее стало прообразом чего-то... Но чего?

Говорят, реалист Гоголь – да. Говорят, символист он – да. У Гоголя леса – не леса; горы – не горы; у него русалки с облачными телами; как романтик, влекся он к чертям и ведьмам и, как Гофман и По, в повседневность вносил грезу. Если угодно, Гоголь – романтик; но вот сравнивали же эпос Гоголя с Гомером?

Гоголь гений, к которому вовсе не подойдешь со школьным определением; я имею склонность к символизму; следственно, мне легче видеть черты символизма Гоголя; романтик увидит в нем романтика; реалист – реалиста.

Но подходим мы не к школе – к душе Гоголя; а страдания, муки, восторги этой души на таких вершинах человеческого (или уже сверхчеловеческого) пути, что кощунственно вершины эти мерить нашим аршином; и аршином ли измерять высоту заоблачных высот и трясину бездонных болот? Гоголь – трясина и вершина, грязь и снег; но Гоголь уже не земля. С землей у Гоголя счеты; земля совершила над ним свою *страшную месть*. Обычные для нас чувства – не чувства Гоголя: любовь – не любовь; веселье – и очень невеселье; смех – какой там смех: просто рев над бекешей Ивана Ивановича, и притом такой рев, как будто *«два быка, поставленные друг против друга, замычали разом»*. Смех Гоголя переходит в трагический рев, и какая-то ночь наваливается на нас из этого рева: *«И заревет на него в тот день как рев разъяренного* *моря; и взглянет он на землю – и вот тьма и горе, и свет померк в облаках»*, – говорит Исайя (V, 30). Гоголь подошел к странному какому-то рубежу жизни, за которым послышался ему рев; и этот рев превратил Гоголь в смех; но смех Гоголя – колдовской; взглянет на землю Гоголь, рассмеется – *«и вот тьма и горе»*, хотя солнце сияет, *«ряды фруктовых деревьев, потопленных багрянцем вишен и яхонтовым морем слив, покрытых свинцовым матом»*. Так прибирает поверхность земли Гоголь сказочным великолепием в своих реалистических рассказах (как, напр., в «Старосветских помещиках»). Но за этим великолепием, как за неким ковром золотым, накинутым над бездной ужаса, *«бездна»,* по слову пророка Аввакума, для Гоголя *«дала голос свой, высоко подняла руки свои»* (Аввакум. III, 10). И вот вслед за описанием мертвой жизни Афанасия Ивановича и Пульхерии Ивановны – описанием, в котором, казалось бы, нет ничего таинственного, описанием, в котором все ясно, как днем, где жизнь их озарена великолепием идиллии, как залит их сад *багрянцем вишен и яхонтовым морем слив,* – даже за этим великолепием золотого полудня посещает Гоголя *бездна* страха, как и Пульхерию Ивановну посещает *бездна* в образе *черной кошки.* И тут же, обрывая идиллию, Гоголь нам признается: «Вам, без сомнения, когда-нибудь случалось слышать голос, называющий вас по имени, который простолюдины объясняют тем, что душа стосковалась с человеком... Я помню, что в детстве я часто его слышал... День обыкновенно в это время был самый ясный и солнечный; ни один лист в саду на дереве не шевелился, тишина была мертвая, даже кузнечик переставал трещать; ни души в саду. Но признаюсь, если бы ночь, самая бешеная и бурная, со всем адом стихий настигла меня одного среди непроходимого леса, я бы не так испугался, как этой ужасной тишины среди безоблачного дня» («Старосветские помещики»). Этот страх полудня, когда земная отчетливость явлений выступает с особенной ясностью, древние называли паническим ужасом; и в Библии отмечен ужас этот: *«Избавь нас от беса полуденна»*. Великий Пан или бес (не знаю кто) из лесных дебрей души подымал на Гоголя лик свой, и, ужаснувшись этого лика, Гоголь изнемогал в полуденной тишине среди яхонтовых слив, дынь, редек и Довгочхунов, и в каждом Довгочхуне виделся Гоголю Басаврюк, и каждый чиновник именно *днем,* а не ночью становился для него *оборотнем.*

Но почему же? Дневное приближение *бездны* духа к поверхностям дневного сознания, рев ее (*«и заревет на него в тот день как бы рев разъяренного моря»*) в солнечной тишине – обычное состояние высокопросвещенных мистов. Все мистерии начинались в древности страхом (*бездна* развертывалась под ногами посвящаемого в мистерии Египта, *бездна* выпускала оборотней с песьими головами пред посвящением в эпопты на больших мистериях Елевзиса), и этот страх переходил в восторг, в состояние, которое являет мир совершенным и которое Достоевский называет «минутой вечной гармонии» – минутой, в которую испытываешь перерождение души тела, и она разрешается подлинным преображением (Серафим), подлинным безумием (Ницше) или подлинной смертью (Гоголь). Да: в образах своих, в своем отношении к земле Гоголь уже перешел границы искусства; бродил в садах своей души, да и набрел на такое место, где уже сад не сад, душа не душа; углубляя свою художественную стихию, Гоголь вышел за пределы своей личности и вместо того, чтобы использовать это расширение личности в целях искусства, Гоголь кинулся в бездну своего второго «я» – вступил на такие пути, куда нельзя вступать без определенного оккультно разработанного пути, без опытного руководителя; вместо того, чтобы соединить эмпирическое «я» свое с «я» мировым, Гоголь разорвал связь между обоими «я», – и черная бездна легла между ними; одно «я» ужасалось созерцанием шпонек и редек, другое «я» летало в неизмеримости миров – там за небесным сводом; между обоими «я» легло мировое пространство и время биллионами верст и биллионами лет. И вот, когда наступал зов души («вам, без сомнения, случалось слышать голос, называющий вас по имени, который... объясняют тем, что душа стосковалась с человеком») – когда наступал этот зов, черная бездна пространств и лет, разделявшая оба «я» Гоголя, разрывала перед ним покров явлений – и он слышал «как бы рев разъяренного моря». «Признаюсь, если бы ночь, самая бешеная и бурная, со всем адом стихий настигла меня среди... леса, я бы не так испугался», – вздыхает Гоголь; оттого-то метался он безвыходно – все искал *посвященного в тайны,* чтобы тот спас его... И напал на о. Матвея; что мог сделать о. Матвей? Он не мог понять Гоголя. Самый кроткий и доброжелательный человек, не глядящий туда, куда глядел Гоголь, мог бы лишь погубить его. Гоголь взлетел на крыльях экстаза, и даже вылетел из мира, как безумная пани его, Катерина, которая *«летела... и казалось... вылетит из мира»*. Вылетела и сошла с ума, как вылетел Гоголь уже тогда, когда кричал устами своего сумасшедшего: *«Несите меня с этого света. Далее, далее, чтобы не видно было ничего»*. Далее – по слову Исайи: *«И вот – тьма, горе и свет померк в облаках»* (V, 30). Гоголю следовало бы совершить паломничество к фолиантам Бёме, к древним рукописям Востока, Гоголю следовало бы понять прежде всего, что тому, *в чем он,* есть объяснения; тогда понял бы он, что, быть может, найдутся и люди, которые могут исправить страшный вывих души его; но у Гоголя не было терпения *изучать,* и потому-то искал он руководителя вовсе не там, где следовало; не изучал Гоголь восточной мистической литературы – не изучал вообще ничего: хотел *«дернуть»* историю Малороссии, эдак томов шестнадцать. Между тем Фалес и Платон путешествовали в Египет: в результате учение Платона об идеях и душе – той душе, которая, стосковавшись с телом, зовет человека (и Гоголь этот зов слышал). Учение Платона – только внешнее изложение мудрости Тота-Гермеса; оно опирается на мистерии, как опирается на *Йогу* учение некоторых школ Индии об Алайе (душе мира, с которой соединяет свое «я» посвященный). *Душа* стосковалась по Гоголе; Гоголь стосковался по *душе* своей, но *бездна* легла между ними: и свет для Гоголя померк. Гоголь знал мистерии восторга, и мистерии ужаса – тоже знал Гоголь. Но мистерии любви не знал. Мистерию эту знали посвященные; и этого не знал Гоголь; не знал, но заглядывал в сокровенное.

Восторг его – дикий восторг: и вдохновений сладость – дикая сладость: и уста – не улыбаются, а *«усмехаются смехом блаженства»*. Пляшет казак – и вдруг *«изо рта выбежал клык»* («Страшная месть»). *«Рубины уст прикипают к самому сердцу»* (не любовь – вампирство какое-то!). Во всем экстазе, преображающем и Гоголя, и мир («травы казались дном какого-то светлого... моря» («Вий»), – во всем этом экстазе *«томительное, неприятное и вместе сладкое чувство»* («Вий») или *«пронзающее, томительное сладкое наслаждение»* («Вий») – словом, *«бесовски сладкое»* («Вий»), а не божественно сладкое чувство. И оттого преображенный блеск природы начинает пугать; и «Днепр» начинает серебриться, *«как волчья шерсть»* (почему *«волчья»*?). А когда преображается земля, так что изменяются пространства (под Киевом *«засинел Лиман, за Лиманом... Черное море... Видна была земля галичская»*), почему *«дыбом поднимаются волосы»*, а *«бесовски сладкое»* чувство разрешается тем, что конь заворачивает морду и – чудо! – смеется? Не мистерией любви разрешается экстаз Гоголя, а дикой пляской; не в любви, а в пляске безумия преображается все: подлинно – в заколдованном месте Гоголь: «и пошел... вывертывать ногами по всему гладкому месту... сзади кто-то засмеялся. Оглянулся: ни баштану, ни чумаков, ничего... вокруг провалы; под ногами круча без дна; над головой свесилась гора... из-за нее мигает какая-то харя» («Заколдованное место»). Душа позвала человека – восторг, пляска: а в результате: круча без дна да какая-то харя. И только? Так всегда у него: Хома Брут тоже *пошел писать* с панночкой на спине, а потом рев: «приведите Вия». И Вий, дух земли, которую оклеветал Гоголь, указывает на него: *«вот он»;* и превращенные Гоголем в нечистей люди бросаются на Хому-Гоголя и убивают его; это потому, что имел Гоголь видение, Лик, но себя не преобразил для того, чтоб безнаказанно видеть Лик, слушать зов Души любимой, чей голос по слову Откровения *«подобен шуму вод многих»*; этот шум стал для Гоголя *«ревом»,* блеск преображения – *«волчьей шерстью»,* а душа – *«Ведьмой»*. Оборотни вместе с Гекатой не трогали посвящаемых в мистерии, выходя из Елевзинского храма. И они грызли Гоголя, как грызли мертвецы колдуна. И *лик,* виденный Гоголем, не спас Гоголя: этот лик стал для него *«всадником на Карпатах»*. От него убегал Гоголь. «В облаке перед ним светилось чье-то *чудное лицо*. Непрошеное, незваное, явилось оно к нему в гости... И страшного, кажется, в нем мало, а непреодолимый ужас напал на него» («Страшная месть»). И в ясный солнечный день Гоголь дрожал, потому что казалось ему, что *«мелькает чья-то длинная тень, а небо ясно, и тучи не пройдет по нем»* («Страшная месть»). Это – тень *чудного лица,* которое, несмотря на то, что оно – *чудное,* ужасало Гоголя всю жизнь: это потому, что мост любви, преображающий землю, рухнул для Гоголя и между *Ликом Небесным* и им образовалась черная, ревущая бездна, которую занавесил Гоголь смехом, отчего смех превратился в рев, *«как будто два быка, поставленные друг против друга, заревели разом»*. Бездны боялся Гоголь, но смутно помнил (не сознанием, конечно), что за *«бездной этой»* (за миллиардами верст и лет) *милый* голос, зовущий его: не пойти на зов не мог Гоголь: пошел – и упал в бездну: мост любви рухнул для него, а перелететь через бездну не мог Гоголь; он *влетел в нее, вылетев из мира* (как могли влететь в бездну неофиты, проходящие испытания). Гоголя удручает какое-то прошлое, какое-то предательство земли – грех любви (недаром мы ничего не знаем об увлечениях этой до извращенности страстной натуры). *«Спасите меня!.. И несите с этого света! Далее, чтобы не видно было ничего»*. Ничего: ни шпонек, ни земли, ни Лика.

«Божественная ночь! Очаровательная ночь!» («Майская ночь»). «Знаете ли вы украинскую ночь? О, вы не знаете украинской ночи», – восхищается Гоголь. И подлинно: многие ли знают такие ночи, когда воды превращаются в сверкающую *«волчью шерсть»*, а травы кажутся *«дном... какого-то светлого моря»*? И все же чудится нам, что этот восторг и радость эта – *«к худу»*: и все такие ночи худо кончались для Гоголя. Наконец, Гоголь не захотел уже ни *«дней с зовом»*, ни ночей *«с волчьей шерстью»*; закричал: *«Далее! Далее, чтобы не видно было ничего»*.

Любит Гоголь Россию, страну свою; как любовник любимую, ее любит Гоголь: *«Русь! Чего ты хочешь от меня? Какая непостижимая связь таится между нами?»* («Мертвые души»). Какую-то не ведомую никому Россию любит Гоголь: любит Гоголь Россию старинной любовью: она для него – как для колдуна дочь его, Катерина; над ней колдует Гоголь: *«Что глядишь ты так?.. Неестественной властью осветились мои очи»*... Что за тон, что за ревнивая властность – Гоголь заклинает Россию; она для него – образ всю жизнь неведомой ему, и все же его любовницы. Не той ли же властью светятся очи Гоголя, какой осветились очи старика-отца в «Страшной мести»: *«чуден показался ей* (Катерине или России?) *странный блеск очей»*... *«Посмотри, как я поглядываю очами»*, – говорит колдун, являясь во сне дочери. *«Посмотри,* *как я поглядываю на тебя очами»*, – как бы говорит Гоголь, являясь нам во сне русской жизни (русская жизнь – самый удивительный сон): *«Сны много говорят правды»* («Страшная месть»). И какою-то вещей, едва уловимой *во сне правдой* обращается Гоголь к спящей еще доселе земле русской: «Русь!.. Но какая же непостижимая тайная сила влечет к тебе?.. Какая непостижимая связь таится между нами?.. Неестественной властью осветились мои очи»... Непостижимо, неестественно связан с Россией Гоголь, быть может, более всех писателей русских, и не с прошлой вовсе Россией он связан, а с Россией сегодняшнего и еще более завтрашнего дня.

Разве не сон все, что происходит с нами, с землей, нашей родиной; еще недавно странным блеском озарилась страна родная, так что из Москвы стали видны и Лиман, и Черное море, и всадник неведомый. А теперь, даже в солнечный день, когда и туч нет, чья-то мелькает страшная тень: тень ужасной, из глубины души, из глубины земли идущей провокации. Все стало странно и непонятно; и страна наша в смертельной тоске; и здесь, и там идет дикая пляска странного веселья, странного забвенья. И как горы Карпатские, тучи бед нависают над нами: на горах тех – мститель неведомый. И странный в глубине души поднимается вопль: Русь! Чего ты хочешь от нас? Что зовет, и рыдает, и хватает за сердце?.. Не знаем... А что-то зовет и рыдает: и хватает за сердце.

Пред завесою будущего мы, словно неофиты пред храмом; вот разорвутся завесы храма – что глянет на нас: Геката и призраки? Или Душа нашей родины, Душа народа, закутанная в саван?

Гоголь прежде всех подошел к мистерии этой; и встал пред ним мертвец. Умер Гоголь.

А теперь мы стоим пред тем же видением – видением Смерти. И потому-то видение Гоголя ближе нам всего, что было сказано о нас и о родине нашей. Мы должны помнить, что покрывало Смерти спадет лишь тогда, когда мы души наши очистим для великой мистерии: мистерия эта – служение родине не только в формах, но в духе и истине. Тогда спадет с нее саван, явится нам душа наша, родина.

## III

Касаясь Гоголя, невозможно не сказать хотя бы двух слов о его слоге. Можно написать многотомное исследование о стиле и слоге гоголевских творений. И как реализм Гоголя слагается из двух сказок о дочеловеческой и сверхчеловеческой земле, так и естественная плавность его слога слагается тоже из двух неестественностей. Она слагается из тончайшей ювелирной работы над словом, и притом такой, что остается совершенно непонятным, как мог Гоголь, нагромождавший чудо технического искусства на чуде, так что ткань его речи – ряд технических фокусов, – как мог Гоголь именно при помощи этих фокусов выражать экстаз души живой? Такова одна сторона гоголевской стилистики, перебиваемая подчас грубым (даже не грамматическим) оборотом речи или совершенно грубым, нелепым и даже пошлым приемом. Такие ничего не говорящие эпитеты, как *«чудный», «роскошный», «очаровательный»,* пестрят слог Гоголя и сами по себе ничего не выражают; но в соединении с утонченнейшими сравнениями и метафорами придают особое обаяние слогу Гоголя. Кто не помнит поразительной повести о капитане Копейкине; но потрудитесь вглядеться, в чем технический фокус этого приема: совершенно банальное изложение злоключений несчастного капитана перебивается буквально через два слова вставкой выражений *«изволите ли видеть», «так сказать»* и т. д.

Именно этим грубым приемом достигает Гоголь ослепительной выразительности. Слог Гоголя одновременно и докультурный, и вместе с тем превосходит в своей утонченности не только Уайльда, Рембо, Сологуба и других «декадентов», но и Ницше подчас.

Все те приемы, которые характеризуют лучших стилистов нашего времени (именно как стилистов *нашего* времени), налицо у Гоголя.

Во-первых, обилие аллитераций в прозе.

*«Светлый серп светил»* («Вий»). *«Вихрь веселья»* («Вий»). *«Усмехнуться смехом»* («Вий») (здесь аллитерация соединяется с усилием глагола *«усмехнуться»* существительным *«смехом»*). «В ее чертах ничего не было *ту*склого, *му*тного, *умер*шего» («Вий»). (Здесь *«ту» «ут»* и одновременно *«му» «ум»*.) «*Как клоко*танье *кипя*щей смолы» («Вий»). «*Кру*глый и *кре*пкий стан» («Вий»). «*Кост*яные *ког*ти» («Вий»). «*Ост*рые очи не *отры*вались» («Страшная месть») и т. д.

Во-вторых, изысканность расстановки слов.

1) Разделение существительного от прилагательного вставочными словами; некоторые наивные критики вменяют в вину такому тонкому стилисту, как Сологуб, то, что он пользуется этим, якобы модернистическим приемом («*тяжелые* на его грудь положил лапы»). А вот вам наудачу из Гоголя: «*Поглощенные* ночным мраком *луга»* («Вий»). «*Блестели* золотые главы *вдали* киевских церквей» («Вий») (вместо: *«вдали блестели»*). «Он *не утерпел,* уходя, *не взглянуть»* («Вий»). «Страшную муку, видно, терпел он» («Страшная месть») (вместо: «Он, видно, терпел страшную муку») и т. д.

2) Сложные эпитеты также употреблял Гоголь в изобилии: *«белопрозрачное небо», «суто-золотая парча», «длинношейный гусь», «высоковерхие горы».*

3) Иногда эпитеты эти дерзки до чрезвычайности: *«оглохлые стены», «поперечивающее себе чувство», «ключевой холод»* и т. д.

4) Характерны глаголы Гоголя; в употреблении их мы усматриваем самый откровенный импрессионизм: *«Перси просвечивали»* («Вий»), «Сияние *дымилось»*, *«Вопли... едва звенели»*, *«Голос одиноко сыпался»*, *«Слова... всхлипывали»*, *«Валится... вода»*, *«Холод прорезался в казацкие жилы»*, *«Сабли... звукнули»*, *«Запировал пир»*, *«Шумит, гремит конец Киева»*, *«Гора за горой... обковывают землю»*, *«Очи выманивают душу»*, *«Перепел... гремит»*, *«Пламя... выхватилось»* и т. д.

5) Я не говорю уже о сравнениях Гоголя; иногда целыми страницами идет описание того, с чем сравнивается предмет, который иной раз вовсе не описан. Я не стану утруждать внимание примерами. Достаточно привести одну фразу: *«Слышался шум* (какой же шум?)... *будто ветер»* (1-я степень определения шума); но не просто ветер, а *«ветер в тихий час вечера»* (2-я степень определения); этот *«ветер»* – *«наигрывал, кружась, по водному зеркалу»* (3-я степень определения шума); и не просто *«ветер наигрывал, кружась»*, а – *«нагибая еще ниже в воду серебряные ивы»* (4-я степень определения). С одной стороны – *«шум»*, а с другой стороны – тончайший анализ (*какой именно* шум). Никто после Гоголя не выбирал таких изысканных сравнений. Характерна для Гоголя трехчленная форма равнения: «Те луга (1) – не луга (2); то – зеленый пояс» (3) и т. д.

6) У Сологуба характерно скопление многих глаголов, существительных, прилагательных; у Гоголя тоже: *«Степь краснеет, синеет, горит цветами»* («Иван Федорович Шпонька»). Или: *«Перепелы, дрофы, чайки, кузнечики, тысячи насекомых, и от них свист, жужжание, треск, крик – и вдруг стройный хор»* (там же). *«Пошли писать версты, станционные смотрители, колодцы, обозы, серые деревни, с самоварами, бабами»*... («Мертвые души»). *«Городишки... с лавчонками, мучными бочками, калачами... Зеленые, желтые и свежеразрезанные черные полосы...»* («Мертвые души») и т. д.

7) Особенно характерно для Гоголя повторение одного и того же слова, параллелизмы и полупараллелизмы (иногда замаскированные): «В старину *любили* хорошенько поесть, *еще лучше любили* попить, а *еще лучше любили* повеселиться» («Страшная месть»). *«Пировал* до поздней ночи и *пировал* так, как теперь уж не *пируют»* («Страшная месть»). *«Из-за леса чернел земляной вал, из-за вала подымался старый замок»* (здесь параллелизм выдержан до конца). «Под потолком мелькают нетопыри... и тень от них мелькает по стенам» (замаскированный параллелизм).

8) Иногда расстановка слов или параллелизм достигают необычайной утонченности: *«Снилось мне, чудо,* право, и так *живо, снилось мне»* («Страшная месть»). «Блеснул день, но не солнечный: небо хмурилось и тонкий дождь сеялся на поля, на широкий Днепр. Проснулась пани Катерина, но не радостна; очи заплаканы, и вся она смутна и неспокой-

на». Здесь двойной параллелизм формы и смысла: параллель в расположении фраз и одновременно параллель между погодой и состоянием души пани Катерины: *«Блеснул день» – «проснулась пани Катерина»; «но не солнечный день» – «но не радостна»; «небо хмурилось» – «очи заплаканы»; «и тонкий дождь сеялся» — «и вся она смутна»*. Или: *«Муж мой милый, муж дорогой»* (пропуск местоимения *«мой»* усиливает лиризм фразы) и т. д.

9) Иногда параллелизм у Гоголя только подразумевается: «А из окошка далеко блестят горы и Днепр; за Днепром синеют леса... Но не далеким небом и не синим лесом любуется пан Данило *(фигура нарастания):* глядит он на выдавшийся мыс...» («Страшная месть»).

10) Иногда изысканность формы переходит все пределы, и вот тогда-то ударит по нашим нервам Гоголь намеренно банальной риторикой: *«Божественная ночь! Очаровательная ночь»*. Но странно: именно эта риторика после тончайших красочных сочетаний, после тончайших изгибов фразы загорается невероятным блеском совершенства, и нам начинает казаться, что нет ничего проще и естественнее прозы Гоголя; но то – обман.

Я не могу перечислить здесь и сотой части всех тех сознательных ухищрений, к которым прибегает стилистика Гоголя. Знаю только одно: в стилистике этой отражается самая утонченная душа XIX столетия. Нечеловеческие муки Гоголя отразились в нечеловеческих образах; а образы эти вызвали в творчестве Гоголя нечеловеческую работу над формой.

Быть может, Ницше и Гоголь – величайшие стилисты всего европейского искусства, если под стилем разуметь не слог только, а отражение в форме жизненного ритма души.

*1909*

## ЧЕХОВ

### I

Жизнь – замкнутая отовсюду комната. Тут мы с рождения до смерти заключены, как в темнице. Перед нами только стены, и никто, наверное, не скажет, что находится за ними. Мы все в одном положении. Видим одно. Знаем одно. Но разнообразно отношение к этому, единому для всех, содержанию жизни.

Мы можем говорить, хотя и заключены в тюрьму, из которой только смерть – выход, что стены темницы стеклянные. И развернутое перед нами содержание жизни – то райские, то адские картины великого Мастера – находится по ту сторону прозрачных стен. И чем глубже наши переживания, тем больше черт мы сумеем увидеть в развернутой панораме.

Мы можем думать и то, что стены нашей темницы вовсе не прозрачны, а разнообразные картины жизни – только фресковая живопись, покрывающая стены. Все это *не там,* а *здесь,* с нами. Мы можем тогда изучать свойства красок и род живописи, которой раскрашена наша жизнь.

Нам доступно еще иное отношение к жизни. Когда мы открываем сердце тем картинам, которые вокруг нас, мы можем не задаваться вопросом, где они развернуты. Нет нам нужды скоблить стены нашей тюрьмы в надежде, что отстанет слой красок, покрывающих эти стены, или горевать о том, что краски не отстают, и стало быть, они за стенами, а стены – прозрачные: мы можем любить эти картины жизни независимо от их положения только потому, что они – содержание нашей души. Относится ли это содержание к сущности или видимости – все равно: мы любим все это, а разве любовь спрашивает? Разве она требует документов? Мы любим. Любя, выражаем. И пусть мистик видит в выражении наших переживаний глубокие прозрения в сверхчувственное, а позитивист – только здешнюю жизнь, оба они должны согласиться, что такое выражение переживаний реально истинной, не претендующей на тенденцию реальностью.

Одно время ошибочно полагали, что, выражая глубины духа, мы отрываемся от действительности и что глубины нашего духа уже не действительность. Но когда заключили о недействительности всего глубокого и противопоставили плоскость глубине, еще более отошли от действительности в область миражей. Тенденциозное понимание жизни, провозгласившее *«тьмы низких истин»* в пику *«возвышающему обману»,* тоже грешило против реальности, ибо приняло на веру слова о *«возвышающем обмане».* В результате получились две уродливых схемы: 1) *«жизнь наша... душная... тесная... гроб»* (стих Бальмонта), 2) жизнь наша – *«печной горшок».* Оба понимания жизни далеки от принципов истинного реализма, ибо в одном случае предполагалось *a priori,* что красоты, развернутые перед нами, – *«где-то там, куда нет доступа»,* а в другом случае – они низводились до фресок. В обоих случаях жизнь обращалась в призрак. Забывалось, что истинный реалист не предполагает, *а любит то, что есть.*

Долгое время только потустороннее выражал символ. Отвергая потустороннее, отвергли символ. Противопоставляли ему понятие. И свели художественное выражение к какому-то *мышлению в образах.* Но ведь тут последний предел неясности – contradictio in adjecto. Забыли, что символ только выразитель переживания, а переживание (личное, коллективное) – единственная реальность. И если некоторые формальные дисциплины дают возможность заключать о призрачности переживания, то, с другой стороны, эти же дисциплины, проведенные до конца, себя отрицают. А если это так, если призрачны слова о призрачности переживаний как чего-то непосредственно нам данного, то переживание – единственная реальность. И символизм (выражающий и не вопрошающий) – единственная форма реальности.

Истинный символизм совпадает с истинным реализмом. Оба о действенном. Действенность – глубочайший и основной признак жизни. Сравнительно недавно открылся реализм символизма или символизм реализма. Истинно глубокий художник уже не может быть назван ни символистом, ни реалистом в прежнем смысле.

## II

Чехов был таким истинным художником. К нему могут быть сведены разнообразные, часто противоположные, часто борющиеся друг с другом художественные школы. В нем Тургенев и Толстой соприкасаются с Метерлинком и Гамсуном. В силу непосредственности творчества он одинаково примыкает и к старым, и к новым: слишком отразилось *вечное* в его образах. Он – непрерывное звено между *отцами и детьми,* сочетая понятную для всех форму с дерзновенной смелостью новатора. Представитель тенденции *«печной горшок»* увидит в Чехове последнее слово своего направления. Наоборот: изысканного поклонника символизма прельстит стыдливая тонкость чеховских символов, и он с облегчением обратится к Чехову после Метерлинка. Он увидит, что эта осторожная стыдливость коренится в прозрачности его символов и что необходимое условие прозрачности – непроизвольность, непреднамеренность, то, чему имя *«талант», «гений».*

Еще недавно углубленным наблюдателям открылись бездны неуяснимых переживаний. Но когда окружающая жизнь не откликнулась на *слова глубины,* наблюдатели отвернулись от окружающего, близкого; они облекли новые переживания в образы дальнего, причудливого. То здесь, то там разрывались ракеты странных грез; разрывали тишину обыденного тревожные фанфары. Так появились первые драмы Метерлинка, еще недавно казавшиеся неожиданными. Казалось, были вскрыты огромные пласты никем не затронутых прозрений, к которым не просочиться *реальной* жизни. И, однако, теперь мы видим, что это – заблуждение.

Мы видели порыв, быстроту, натиск, и показалось, что победа одержана. Творчество переплеснулось за жизнь и остановилось. Так стоит экспресс, по неизвестной причине задержанный на станции, словно торжествующий над жизнью – медленно ползущим товарным поездом. Но первоначальное расстояние, увеличившееся между поездами, опять уменьшается. Минута, и медленно ползущие товарные вагоны опередили экспресс; пассажиры экспресса, еще недавно смеявшиеся над медлительной размеренностью жизни, сами остались за барьером, а жизнь просочилась туда, где, казалось, не могло быть никакой жизни.

Чехов не покидал обыденного. Пристальный взор его ни на минуту не отрывался от мелочей. Он любил эти мелочи и сумел подсмотреть здесь больше, нежели Метерлинк – эта ракета, вставшая над жизнью и опять упавшая в нее. Если творчество Чехова порой и могло нам казаться товарным поездом и мы спешим за экспрессом, в настоящую минуту следует признаться в том, что многие из нас остались далеко позади со своими *«экспрессами»,* а *«товарный поезд»,* перегнав, врезался жизнью в неизмеримые дали душевных пространств.

Как успел нам прискучить досадный манекенный модернизм, в котором так быстро и ловко свили себе гнездо и пошлая поза, и наивно-старческое открывание Америк там, где уже нет никакой Америки! Действительный пафос перед развернутой бездной Вечности успел породить целые фаланги «ходульных дел мастеров»! С какой жадностью обращаешься порой к освежающим, целомудренным истокам обыденности: там еще чисты струи вечной жизни! Как научаешься ценить в таланте Чехова эту любовь к мелочам, в которых, казалось, нечему сквозить, в которых, однако, сквозит столько.

Приглядываясь к творчеству Метерлинка, видишь, что красною нитью в его произведениях проходит тенденциозность, заранее определяющая *потусторонность* его прозрений. Можно говорить и о предвзятой гиератичности, невоплощенной сухости его символов: наличность прозрения он подчиняет тенденции. Такая тенденциозность лишь тогда получает свое полное оправдание, когда откровение художника переплескивается за пределы искусства, в жизнь. Но такого рода действительность – удел пророков и учителей жизни. И если мы наши «порхающие» художественные прозрения захотим уяснять и проповедовать, нужно сперва освоиться с бесконечностью кристаллов знания. Только тогда наши прозрения завоюют себе место наряду с непреложными для ума истинами. Явное крушение подобных прозрений мы видим у Метерлинка: он окунулся в Вечность и захотел объяснять. Ничего не объяснил и должен был оставить занятые налетом позиции. Наоборот: Чехов ничего не объяснял: *смотрел и видел.* Его символы тоньше, прозрачнее, менее преднамеренны. Они вросли в жизнь, без остатка воплотились в реальном. И поскольку за начало реального мы берем образ переживания, а за форму его – символов, постольку Чехов более всего символист, более всего художник.

## III

Коллективное движение мысли параллельно движению массовых переживаний. Детерминизм, так недавно пугавший нас, не соответствовал ли пессимистической волне, охватившей наше общество? Казалось бы, Чехов – наиболее яркий выразитель пессимизма, и в его произведениях нет места радостной легкости; менее всего от него можно было бы ждать усмиренности вечного покоя. И, однако, это не так. Ведь он символист. Ведь истинное понятие о символе должно уничтожить в жизни деление на сущность и видимость, условность и безусловность. Символ – единственная, вечная реальность, и детерминистическая тенденция, явившаяся следствием более отчетливого уяснения некоторых рядов причинности, упорядочив функциональную зависимость явлений, всецело распространилась на жизнь с принятием лишь некоторых формальных методов познания. В символе же мы имеем преодоление понятий о формальном и субстанциональном, так что истинный художник-символист, сколько бы он ни изображал жизнь сквозь призму детерминизма, всегда непроизвольно вносит в нее неизъяснимую легкость и благостность.

Детерминизм в широком смысле, включая сюда и кантианство, отграниченный от иных методов познания и проведенный до конца, обеспечивая ясность понимания различных отношений, дает вместе с тем простор мистическим потребностям нашего духа. В последовательном проведении детерминизма как метода обнаруживается призрачность его как известного рода формализма. Параллельно с детерминизмом последовательно проведенный пессимизм непроизвольно переходит в трагизм и религию, где уже навсегда притупляется первоначально острое жало разочарований. Обнаруживается иллюзия, еще недавние ужасы жизни отлетают в область миражей. Открывается царство Вечного Покоя.

Ужас обыденности, пошлость – своего рода методологический прием Чехова, благодаря которому образы его получают четкость рисунка, оставаясь в области повседневности. Но зато повседневность становится колыхающейся декорацией, а действующие лица – силуэтами, намалеванными на полотне.

В Чехове толстовская отчетливость и лепка образов сочетается с неуловимым дуновением Рока, как у Метерлинка, но, как у Гамсуна за этим дуновением сквозит мягкая грусть и тихая радость как бы непосредственного значения, что и Рок – иллюзия. Точно чародей, ужаснувший нас безобразием жизни, мягким взором своим глядит из-за жизни: да, конечно, он знает *еще что-то,* чего мы не знаем, – знает тайну, символ, перед дыханием которого развеется Рок. Он чувствует то, чего не знают его печальные герои – мягкую грусть и легкость, – то, о чем нельзя говорить, но что есть и что знает заглянувший в глубину: как передать словами свободу последнего рабства, где пессимизм уже не пессимизм. Ведь сюда же течет последняя радость... Покоем Вечности – *вечным покоем* непроизвольно дышат его извне безнадежные образы. И насколько сильна эта непроизвольность! Вот что думает одно из действующих лиц его рассказов, глядя на картину: «Юлия вообразила, как она сама идет по мостику, потом тропинкой, все дальше, все дальше, а кругом тихо, кричат сонные дергачи, вдали мигает огонь. И почему-то вдруг ей стало казаться, *что эти самые облачка, которые протянулись по красной части неба, и лес, и поле она видела уже давно и много раз, – она почувствовала себя одинокой, и захотелось идти, идти и идти по тропинке; и там, где была вечерняя заря, покоилось отражение чего-то неземного, вечного»* («Три года»).

Вот непроизвольный символ, о котором нельзя спросить: «Что это такое и почему эти слова о вечном?» Есть тут нечто неразложимое; чувствуешь, что все это так. Когда, расставаясь с любимым человеком, заброшенная в глуши провинции одна из сестер говорит улетающим журавлям: «Милые мои!» – чувствуешь музыку *Вечного Покоя,* наполняющую жизнь беспечальным забвением вопреки всему. Пусть царит пошлость. Пусть герои Чехова говорят пустяки, едят, спят, живут в четырех стенах, бродят по маленьким серым тропинкам, – где-то там, в глубине, чувствуешь, что и эти серые тропинки – тропинки вечной жизни, и нет четырех стен там, где есть вечные, неизведанные пространства. Чем обыденней говорят они, тем больше речь их становится похожей на шепот, так что уже почти нет их речей – но красноречивее голос безмолвия в неизвестных пространствах. Он растет и растет – призывный колокол Вечного Покоя. И уже наверное знаешь *о серединьких тропинках, что если все идти, идти и идти по ним, то там впереди, где вечерняя заря, будет покоиться отражение неземного, вечного.*

Наступит пора, и критика глубже оценит истинный характер чеховского пессимизма. Читая изящно-легкие, всегда музыкальные, прозрачные и грустные произведения его, будут переноситься в тот уголок сердца, где уже нет ни горя, ни радости, а только Вечный Покой.

Его уже нет. Он в Вечном Покое. Пусть произносятся смутные речи, – слаще речей зашелестят над его прахом грустные березы, зашепчут сказки, сказки Вечности. В золотой солнечный день, и в ненастье, и сквозь темь, и сквозь бледно-бурые рукава серебристых метелей знаменательно засияет над могилой пунцовая лампадка. Будут часы отбивать время.

И долго, долго, помня о нем, будут приходить к тихой могиле, омытой вечным покоем безвременья.

*1904*

# МЕРЕЖКОВСКИЙ

У Эйфелевой башни четыре основания – четыре металлических ноги. На металлических ногах утверждается площадка. С площадки и начинается тело башни. Между основаниями башни просторное пространство.

В России есть места, где сходятся три губернии на небольшой площади. Можно было бы соорудить башню наподобие Эйфелевой в три подножия. Каждое подножие начиналось бы в разной губернии. Тело башни принадлежало бы трем губерниям или ни одной, а, пожалуй, облакам, небу, птицам.

Если собрать книги, написанные Мережковским, можно сложить из них книжную башенку. О, конечно, эта башенка меньше Эйфелевой: она с удобством уместилась бы на чайном подносе. Но если анализировать содержание каждой из написанных книг, это содержание оказалось бы столь значительным, что могли бы мы сравнивать его, несомненно, разве только с большой башней. Вместе с тем нас поразила бы одна особенность каждой из сложенных воедино книг: каждая опирается на другую, все же они созданы друг для друга, все они образуют связное целое. Между тем Мережковский – романист, Мережковский – критик, Мережковский – поэт, Мережковский – историк культуры, Мережковский – мистик, Мережковский – драматург, Мережковский – ...

Каждая из книг, написанных Мережковским, вовсе не представляет собой отдельную сторону его дарования, хотя он и является перед нами в разнообразных одеяниях: здесь как критик, там как мистик, а там как поэт. Но лирика Мережковского – не лирика только, критика – вовсе не критика, романы – не романы. В каждой из книг его вы найдете совокупность всех сторон его дарования: изменена форма выражения, изменен метод. Мережковский старается быть тактиком. Часто это ему удается. И весьма. Только что он пленил нас тончайшим анализом Достоевского, и мы начинаем верить ему как критику, он обращает все богатство своей критики на то, чтобы сделать экскурсию в область истории и осветить ее как-то необычайно. Вы примирились и с этим смелым прыжком: вы следуете за ним в глубь истории. Миг – и всемирную историю превращает он в пьедестал к прекрасной, как мраморная статуя, лирической скульптуре слов. Итак, под критиком и историком таился поэт? Не тут-то было: поэзию риторики превратит он в изящный покров своей огненной мистики, обожжет вас огнем, приблизит мистику невероятно. Если вы критик, поэт и мистик, он заставит поверить вас, что наступил конец мира... и потом закончит схоластической схемой: «везде раздвоение: это сила Христа борется с силой антихриста». И тут скроется от всех – по всей пирамиде книг пройдет на вершину своей башни, усядется в облаках с подзорной трубой. Определите-ка его, кто он: критик, поэт, мистик, историк? То, другое и третье или ни то, ни другое, ни третье? Но тогда кто же он? Кто Мережковский?

Вот ход его лирико-критических пророчеств.

С холодной жестокостью опытного анатома он вскроет перед вами душу Анны Карениной, проведет вас по своим путям, пряча вывод. Выводом озадачит. Например: станет вас уверять, что астартические культы древности предопределяют и регулируют психологию Анны, что она – воплощение, скажем, Астарты. Способен он не только осветить астартизмом Анну, но и приблизить астартизм, преломив его в образе Анны. Анна-Астарта окажется далее апокалиптической Женой, преследуемой Драконом. Облеченная в солнце Жена Астарта-Анна Каренина! Это ли не безвкусица, не чудовищный *«grotesque»?* Или... послушайте: у вас голова пойдет кругом, почва зашатается под ногами. Вам может показаться, что все – только прообраз единой силы. Иван Иванович, задолжавший вам без отдачи, станет Иваном Ивановичем Хлестаковым, и далее: Тифоном, Ариманом, Драконом... Василиса Петровна, в которую вы влюблены, превратится в Жену Василису. Ваша жизнь окрасится необычайным. Вы будете проводить свои дни в борьбе с драконо-тифонным Иваном Ивановичем Пло, ополчившимся на солнечную Василису Петровну. Желтое ее платье назовете вы солнечным. Ведь можно сойти с ума! Пойдите теперь к Мережковскому, скажите ему: «Вы учили меня относиться к действительности, как к символам. Я превратил свою жизнь в символ: везде вижу враждующие начала. Всемирная история только ореол к символизму моих переживаний. Но далее: вы учили о том, что символы ведут к воплощению, писали: «Здесь кончается наше явное, здесь начинается наше тайное, наше действие». Я увидел в Ногаткине драконизм, а в Цветковой – софианство. Ногаткин женится на Цветковой. Что мне делать?»

И Мережковский ответит: «Есть вечно женственное начало, и есть черт с хвостом, как у датской собаки, а вам я советую избавиться от кошмаров».

Ничего не ответит. Не знает, что сказать. А ведь поэзию, мистику, критику, историю – все превратил Мережковский в ореол вокруг какого-то нового отношения к религии – теургического, в котором безраздельно слиты религия, мистика и поэзия. Все остальное – история, культура, наука, философия – только подготовляли человечество к новой жизни. Теперь приближается эта жизнь, упраздняется чистое искусство, историческая церковь, государство, наука, история.

И каким огнем залита проповедь Мережковского, как преломляется она в существующих методах творчества: в романах, в критике, в религиозных исследованиях! Привлекает она к нему эстетов, мистиков, богословов, просто культурных людей. Воистину что-то новое увидал Мережковский! И оно несоизмеримо с существующими формами творчества. И потому-то башня его книг, уходящая в облака, не имеет общего подножия. Как и башня Эйфеля, она начинается многими подножиями; подножия эти упираются в несоизмеримые области знания и творчества; в религию, историю, культуры, в искусство, в публицистику, во многое другое. Вершина же башни принадлежит только воздуху. Она над облаками. Там уселся Мережковский с подзорной трубой и что-то увидел. Мы не увидели: облака закрыли твердь. Мережковский спустился к нам рассказать о каких-то результатах своих надоблачных вычислений в формах, нам известных (иных форм не сумел создать – они будут созданы, быть может, будущим гением): стал одновременно критиком, и поэтом, и мистиком, и историком. Станет всем, чем угодно. Но он ни то, ни другое, ни третье. Скажут, пожалуй, что он эклектик. Неправда. Просто он специалист без специальности. Вернее, специальность его где-то ему и ясна, но еще не родилась практика в пределах этой специальности. И оттого-то странным светом окрашено творчество Мережковского. Этот свет неразложимый. Его не сложить из суммы критических, мистических и поэтических достоинств трудов писателя. И в то же время Мережковский при всей огромности дарования нигде не довоплощен: не до конца большой художник, не до конца проницательный критик, не до конца богослов, не до конца историк, не до конца философ. И он больше чем *только* поэт, больше чем *только* критик.

Оставаясь в пределах строго искусства, почти невозможно говорить о его «Трилогии». Все равно вырвешься в мистику, в историю культуры, в идеологию. И безобразны многие страницы величественной «Трилогии» – то мертвые схемы давят многообразную серию его дивных образов, то мелочи, быт, «вещи» опрокидываются на эти образы. Мережковский подчас устраивает из своих романов археологический музей: здесь и одежды эпохи Возрождения, и «пурпуриссима» – румяна, которыми пользовались византийские императоры, и тиара «византийского папы» эпохи Петра I. Стены и потолок этого музея не соответствуют пестроте и богатству археологического материала: стены серые, казарменные: потолок образуют грязно-голубые доски, именуемые «бездна верхняя», пол, серый, каменный, – «бездна нижняя». На двух парах стен дощечки с надписями: «Идея богочеловечества», «Идея человекобожества», «Аполлон», «Дионис». Скучное, казарменное помещение, и в нем пестрота богатых археологических коллекций: «purpurissima» и «идея человекобожества». Археология и схоластика! И вот через все три романа проходит перед нами ряд богатейших картин. Мережковский прекрасный костюмер. Ему надо изобразить жизнь Юлиана, Леонардо, Петра. Прекрасно: есть воск – можно вылепить из него желтые статуи, раскрасить их *«пурпуриссима»,* а что касается до обстановки – в ней недостатка не будет. Собрано все, что нужно.

Выбрав в своем музее свободное место у одной из стен (археологические коллекции – шкафы – сдвинуты к середине), Мережковский окружает свои статуи всеми атрибутами эпохи. «Жизнь Юлиана? – давайте сюда материал из шкафов № 1, 2, 3 и т. д. Вот вам картина малоазиатского городка: война, костюмы, шлемы воинов той эпохи. Вот языческий храм: статуи, аромат...» Все названо своими именами, к каждому предмету быта приставлена этикетка. Так изображает Мережковский Юлиана в храме, при дворе, в Афинах, в походе. Ряд богатых и пышных картин. Но фон этих картин? Фоном послужит природа. Мережковский – нежный лирик природы. Он ее глубоко понимает. И дивными образами неба, серебряного месячного серпа над статуей перескажет он музыку, которой хотел бы аккомпанировать свои археологические группы восковых кукол. Юлиан у Мережковского часто не Юлиан в смысле конкретного человека, а Юлианова кукла. Но небо у Мережковского – всегда небо. Оно живет, говорит, дышит. И вот Юлиан на фоне неба, одушевленного Мережковским, уже не только Юлиан, а символический образ того, что желает вложить в него автор. Но чтобы символ не был слишком груб (восковая кукла на фоне неба), Мережковский чуть-чуть стилизует свое небо, à la Боттичелли, Леонардо, Филиппино Липпи. Для этого он слишком хорошо знает живопись итальянских мастеров. Получается подобие жизни и действительная утонченность культуры в сценах его «хроник». Вот зрительный образ готов. Надо, чтобы действующие лица панорамы заговорили. Но куклы не говорят. Предоставьте говорить Мережковскому от их имени. Он сумеет сказать в стиле эпохи. Он для этого достаточно начитан. И вот выступит на авансцену сам Мережковский: будет говорить то басом, то дискантом, то комически, то трагически, и всегда стильно. О, это будет не просто разговор! Это будет диалог: будут ссылки, цитаты из замечательнейших умов того времени, расположенные в таком порядке, чтобы совокупность этих в форме диалога изложенных цитат служила незримым указательным пальцем к дощечке, повешенной на стене. Не забудьте, что археологическая группа на фоне картины итальянского мастера расположена у одной из стен музея, а на стене дощечка: «Идея человекобожества». Потом вся группа кукол будет перенесена к противоположной стене под дощечку: «Идея богочеловечества». Та же группа то стоит под «Аполлоном», то под «Дионисом». Потом, при помощи камер-обскуры, проецирует нам Мережковский ту же группу на пол, называемый «нижняя бездна», проецирует на «бездне верхней». Так покажет Мережковский несколько немых пантомим у всех четырех стен своего здания; переменит не раз фон у восковых групп; проговорит у каждой стены свой диалог в стиле группы и сообразно со стеной. И пройдет перед нами и вся жизнь Юлиана, и быт той эпохи, и религиозно-философский смысл этой жизни. Потом, убрав свои восковые куклы, наряды, утварь, статуэтки в нумерованные шкафы, он принимается за Леонардо. Проделывает ту же процедуру. Группы пропутешествуют от Христа к Антихристу, от Антихриста к Аполлону, от Аполлона к Дионису, от Диониса к Христу. Все это путешествие будет потом проецировано на *верхнюю и нижнюю бездну*.

Получится полная аналогия с путешествием Юлиана от стены до стены.

То же с Петром.

В результате геометрическая правильность его громадной «Трилогии». Труд необыкновенно почтенный и солидный. Далее. Нужна не простая геометрическая правильность: Мережковскому нужно показать эволюцию двух борющихся в истории сил: христианства и язычества. Для этого Мережковский: 1) Располагает группы своих образов так, чтобы конфигурация групп одной части «Трилогии» соответствовала в целом конфигурации групп смежной части. 2) Дает несколько образов (иногда предметов), которые пройдут сквозь все части. Например: мраморную статую поставит в храме. Затем в виде археологической раскопки воскресит ее в эпоху Возрождения. И, наконец: во образе и подобии «венецейского истукана» перевезет ее в Россию. Или в хлыстовских радениях отыщет черты, сходные с оргиастическими культами древности. 3) В одной части «Трилогии» он переставляет свои группы справа налево, в другой – одновременно расставляет группы и слева направо, и справа налево, так что путешествие совершается одновременно в двух направлениях; наконец, в последней части расположение групп идет слева направо. Соответственно этому он слегка меняет конфигурацию цитат и своих комментариев в форме рассуждения к этим цитатам. Получается ясная и простая идеология. Во всем раздвоение: между хаосом и космосом, плотью и духом, язычеством и христианством, бессознательным и сознанием, Дионисом и Аполлоном, Христом и Антихристом. Противоположение между верхней и нижней бездной раздваивает, в свою очередь, каждую антиномию. Так, дух Христов оказывается и под маской аполлинизма, и под маской дионисизма; то же происходит и с духом Антихриста. Получаются сложные фигуры, точно кристаллографические модели. Раздвоенный Юлиан; потом Юлиан расчетверенный. Студенты долго сидят над сложными кубиками, прежде чем научатся определять кристаллические системы. Неопытные читатели Мережковского часто запутываются в сложных фигурах его исторического контрапункта идей. А он так прост: надо найти лишь принцип классификации. Далее: в Юлиане идеи человекобожества, язычества, плоти, государства, аполлинизма, антихристианства как будто преобладают. Как будто, потому что на дне их (в бездне нижней) открываются идеи противоположные (бездна верхняя). Юлиан этого не понял. Во второй части изложенным идеям противостоят идеи противоположные: контрапункт сложнее. В «Петре» перед нами трехъярусная идеология: 1) язычество с пролетом в свое противоположное, 2) историческое христианство с пролетом в свое противоположное, 3) противоположное двух противоположностей (исторического язычества и исторического христианства) становится искомым единством. Тут и мистика, и гегелианство, и шеллингианство, и гностика, и символизм – одно, слитое с другим: целая коллекция идей и целая коллекция костюмов, цитат, выписок.

Археология и идеология – вот смысл «Трилогии» Мережковского. В этой мертвой броне трепещет и бьется его огромный, позагнанный талант. Неужели это так?

Нет. – Нет, не так.

Та многогранная идеалистическая броня, в которой закован творческий полет Мережковского, – броня прозрачная, вся сквозная.

Мы видим сквозь нее. Бесчисленные холодные грани, изнутри озаренные ярким светом, переливают всеми цветами радуги. И идеи Мережковского только, видимо, сковывают богатство его образов: они преломляют образы, направляя их к одному фокусу. И этот фокус вовсе не идея, а какой-то символический образ: к нему стекаются для Мережковского все лучи жизни. Про автора «Трилогии» можно сказать, что он имел «одно виденье, непостижное уму».

Как прекрасно объясняет автор «Трилогии» это стихотворение Пушкина! Не потому ли, что оно самому ему чересчур близко? Был Мережковский-художник, пленялся свободой художественного творчества, проповедовал культ красоты. И красота мира явилась ему в Лике Едином. Увидел он Лик Единый.

Понял, что многообразие образов, их красота – только бесконечность личин до времени укрытого Лика. Ему показалось, что увидел он тот предел красоты, который доступен человечеству. И, увидав, не захотел видеть он больше ничего. Знал, что еще нет слов, чтобы описать то, что видел, нет понятий объяснить красоту, нет красок изобразить. И все засквозило ему одним, навек одним. С той поры стал рыцарем будущего – рыцарем бедным: все богатства науки, искусства, жизни померкли в немеркнущем свете. Все стало лишь средством: хоть вздохом передать зарю новой, грядущей, последней красоты.

Невольно опустил «стальную решетку» рыцарь бедный – Мережковский – на лицо свое: этой стальной решеткой стала для него идеология. Но свет, горящий в нем, сквозь него сияющий, лучится из-под забрала. «Стальная решетка» – забрало *убогого шлема*: вот идеология Мережковского.

Образы прибирает он к схемам. От этого живые лица, проходящие в его романах, превращаются в кукол, разукрашенных археологической ветошью. Становятся эмблемами мертвых схем.

Но идеи Мережковского – только вера, только символы, обсаженные аллеей красочных образов. Аллея ведет к горизонту, там яркое его ослепило, яркое солнце. Оно восходит. И каким золотым блеском сверкает красный песок аллеи – песок идей! Это не песок, это огненный бархат, которым восходящее солнце устлало путь человечества. Этот свет освещает пригнанные к схемам образы «Трилогии». Восковые куклы только потому куклы, что история, люди как люди – все это умерло для Мережковского. Все это воскресло в одном, живом. В жизни то – жизнь, что запечатлело в себе несказанный образ – «непостижное виденье». Мы все – мертвецы. История мертва тоже. Только луч будущего ее озаряет. Юлиан, Леонардо, Петр вовсе не интересуют Мережковского сами по себе – только как символы.

Метерлинк неспроста писал для марионеток свои первые драмы. Он знал невозможность воплощения их в условиях современной сцены. И неспроста превратил Мережковский историю в археологический музей: он захотел распоряжаться с историей по-своему. Превращая ее в музей при своем кабинете, он убил в искусстве искусство, в истории – историю. История для него – «театр марионеток»; наука, культура, искусство – атрибуты марионеточного действа. Он сказал: «Скоро кончится действо – начнется жизнь». В новой жизни разглядел красоту он иную; для нее еще нет форм. И потому-то творчество его обращается к самым разнообразным формам, и ни к одной. «Трилогия» продолжается в его критической трилогии: «Гоголь и Черт», «Толстой и Достоевский», «Грядущий Хам». Теперь задумал он трилогию драматическую. Скоро у него будет три трилогии. Но это – все то же, все одна трилогия: тройственный знак Единого Лика, Единого Имени – «Непостижного Виденья». Не понять его романов без его критики. И критики – без романов.

Вероятно, драмы еще раз по-иному объясняют нам и критику, и романы, в свою очередь объясняясь ими.

«Бедный рыцарь» – как часто его упрекают в схоластике! Между тем и схоластика, и археология, и вся мертвенность некоторых художественных групп – не придает ли все это Мережковскому подчас неуловимую прелесть? У него есть своя прелесть. Может быть, эта прелесть несоизмерима с прелестью строго художественного творчества. Но Мережковский не художник. Его нельзя мерить чисто эстетическим масштабом. А если приходится мерить – удивляешься, как еще его высоко ставят, как не видят грубых и ясных недочетов в его творчестве!

Но как бы строго ни осуждать художника Мережковского, всегда найдем мы в нем нечто неразложимое ни на искусство, ни на критику;

вместе с тем это «нечто» не идет в счет художественных достоинств его «Трилогии».

Я нарочно старался разложить «Трилогию» на схоластику и археологию, чтобы иметь право сказать о Мережковском то, что думаю: *он не художник*. Но он и не «не-художник». Он не художник только.

Я не хочу сказать, что он больше художника. Еще менее хочу я сказать, что он меньше. Для уяснения его деятельности приходится придумать какую-то форму творчества, не проявившуюся в нашу эпоху. Эта эпоха наша, должно быть, подходит к новым творческим возможностям. Об этих возможностях заговорил Мережковский (о, нет, не словами – музыкой слов!). Он как будто лучше знает неведомый нам язык. Но мы этого языка не знаем. Мережковский пытается привести свой язык к нашим понятиям, путается, смешивает слова. Но культурные люди стараются не замечать акцент иностранца.

Настаивать на том, что «Трилогия» Мережковского страдает многими художественными недочетами, и при этом смотреть на Мережковского только как на художника – значит совершать бестактность: надевать на него «тришкин кафтан». Анализировать его идеологию – значит укорачивать рукава этого кафтана.

Мережковский – вопиющее недоумение нашей эпохи. Он – загадка, которая упала к нам из будущего.

Построил книжную башенку; ее можно было бы подать на чайном подносе. Из щепотки порошка растут *фараоновы змеи**. Из книжной башенки Мережковского выросла вавилонская башня – идей, символов, загадок? Не знаем. Сам Мережковский с подзорной трубой в руках взошел по ней и скрылся от нас в облака. Мы не ведаем точно, где он и что с ним. Анализируем фундамент башни: одно подножие ее – искусство, другое – религия, третье – схоластика, четвертое – критика. Сама башня – ни то, ни другое, ни третье. Иногда сверху падает на нас дождь печатных листов – это Мережковский пытается с нами разговаривать.

На одном свитке написаны стихи, на другом – замечательное исследование о Серафиме Саровском. На третьем – странное словопроизводство: будто бы «по́шло то, что пошло» (предполагается «пошло́ в ход»).

Но все, что бы ни писал Мережковский, странным каким-то сияет светом. Мы ждем, позовет ли он нас на свою башню, сойдет ли к нам со своей подзорной трубой; иногда нам кажется, что башня его рассыплется, как рассыпаются «фараоновы змеи», когда к ним прикасаешься пальцем.

Может быть, снимется он со своей башни и улетит; может быть, уже летел (почем мы знаем, кто там сверху нас окликает). Может быть,

---

* Известный химический опыт.

Мережковский уже замерз там, за окнами, а разговаривает с нами ветер: ветер свевает его листки, а мы думаем, что это нам посылает грамоты наш заоблачный звездочет. Нет, это не так.

*1907*

## Ф. СОЛОГУБ

### I

«Хочется сказать: «Это он о себе». Нет, мои милые современники, это о вас» («Мелкий бес». Предисловие автора).

– «Чур-чурашки, чурки-болвашки, веди-таракашки. Чур меня. Чур, чур, чур. Чур-перечур-расчур» («Мелкий бес», стр. 59).

Жизнь, по Сологубу, – это капли, продаваемые подозрительным армянином: «Каплю выпьешь – фунт убудет. Капля – фунт. Капля – рубь. Считай капли, считай рубли» («Истлевающие личины», 77).

Это он про себя?

– «Нет, мои милые современники, это про вас». Э, да и нужен же на него заговор: какой барин нашелся!

Чур-чурашки, чурки-болвашки, веди-таракашки. Чур меня. Чур меня. Чур, чур, чур. Чур-перечур-расчур.

Господин автор, что с вами?

«Что вы, поменьше как будто?.. Да и похудели... Вниз растет... Стремится к минимуму... По-настоящему его бы в участок... «Баринок»! И чиновники смотрят на него с суровым осуждением... Как осмелились идти вы против видов правительства?.. Уже он свободно ходит под столом... Стыд и срам!» («Истлевающие личины»). Грозит кулачками смеющимся ребятам: «Нет, мои милые современники, это я о вас».

Чур-чур-чур!

«Смешался с тучей пляшущих в солнечном луче пылинок» («Истлевающие личины»). Исчез, может быть, с мелкими, как пылинки, смешался с таракашками нежитями: еще, пожалуй, в суп заползет.

«Чур-чурашки. Чурки-болвашки, веди-таракашки». Вы успокоились теперь, милые современники? Решим же *«по сношению с Академией Наук... считать его выбывшим за границу»* («Истлевающие личины»).

### II

Нет, не стряхнешь Сологуба с действительности русской. Плотью он связан с ней и кровью. В Чехове начался, в Сологубе заканчивается реализм нашей литературы. Гоголь из глубин символизма вычертил формулу реализма: он – альфа его. Из глубин реализма Сологуб вычертил формулы своей фантастики: недотыкомку, ёлкича и др.; он – омега реализма. Чехов оказался внутренним, но тайным врагом реализма, оставаясь реалистом. Сологуб поднял знамя открытого восстания в недрах реализма. Как-то странно соприкоснулся он тут с великим Гоголем, начиная с жуткого смеха, которым обхохотал Россию от древнего города Мстиславля до стен Петрограда и далее – до богоспасаемого Сапожка. Персонаж Сологуба всегда из провинции, и страхи его героев из Сапожка: баран заблеял, недотыкомка выскочила из-под комода, Мицкевич подмигнул со стены – ведь все это ужасы, смущающие смертный сон обывателя города Сапожка. Сологуб – незабываемый изобразитель сапожковских ужасов. Обыватель из Сапожка предается сну (не после ли гуся с капустой?); при этом он думает, что предается практическим занятиям по буддизму: изучает состояния Нирваны, смерти, небытия; не забудем, что добрая половина обитателей глухой провинции – бессознательные буддисты: сидят на корточках перед темным, пустым углом. Сологуб доказал, что и переселяясь в столицы, они привозят с собой темный угол: доказал, что сумма городов Российской империи равняется сумме Сапожков. В этом смысле и пространства великой страны нашей суть огромнейший Сапожок.

Так соприкоснулся с Гоголем этот своеобразный антипод Гоголя. И слог Сологуба носит в себе иные черты гоголевского слога: отчеканенный, простой и сложный одновременно; только лирический пафос Гоголя, начертавший яркие такие страницы, превращается у Сологуба в пафос сурового величия и строгости. Далеко не всегда поднимается Сологуб в слоге до себя самого: грязные пятна неряшливого отношения к словесности встречают нас на всем пространстве его романов. Не всегда покрыты они словесной нивой; много сухого, потоптанного жнивья; много торчащих метел полынных. Но с иных мест его творений много уносим мы богатств в житницу нашей словесности. Часто фразы его – колосья, полные зерен; нет пустых слов: что ни слово, то тяжелое зерно тяжелого его слога, пышного в своей тяжести, простого в своем структурном единообразии.

«И вот живет она, ему на страх и на погибель, волшебная и многовидная, – следит за ним, обманывает, смеется, – то по полу катается, то прикинется тряпкой, лентой, веткой, флагом, тучкой, собачкой, столбом пыли на улице и везде ползет, бежит... – измаяла, истомила его зыбкой своею пляскою» («Мелкий бес», стр. 308). Какое обилие определений (волшебная, многовидная), глаголов (следит, обманывает, смеется, катается, прикинется, ползет, бежит, излаяла, истомила); и далее: прикидывается – тряпкой, лентой, веткой, флагом, тучкой, собачкой, столбом пыли, зыбкой пляской. Развертывая фразу, всякий банальный писатель наполнил бы этой фразой страницу. Сологуб сжимает многообразие признаков недотыкомки в одну фразу. Для усиления нужного ему впечатления он дважды повторит одно прилагательное: «и от этих *быстрых сухих* прикосновений словно *быстрые сухие* огоньки пробегали по всему его телу»; «на ее *темных* краях загадочно улыбался *темный* отблеск»; «*легкий* призрак *летних* снов» (здесь аллитерация для аналогичной роли); «с *темного* неба *темная* и странная струилась прохлада»; в последнем примере образец другого излюбленного им приема: ради величавости отставляет прилагательное от существительного глаголом: «*тяжелую* на его грудь положил *лапу*», «*яркие* загорались в черном небе *звезды*». В оригинальности средств изобразительности он тоже мастер: «тучка бродила по небу, блуждала, подкрадывалась, – *мягкая обувь у туч,* – подсматривала».

Вот какой слог этого большого писателя: тяжелый его слог, тяжелый, пышный; в пышности единообразный; в единообразии простой.

Такова же идеология этого задумчивого летописца: тяжелая его идеология, причудливая; в причудливости единообразная; в единообразии простая.

Действительность нашего мира, как и действительность инобытия распылил: *здесь* и *там* соединяет в себе пылинка-недотыкомка «с головою и ножками», попискивает: «я». Люди, боги, демоны, звери приводятся к основной единице, пискучей пылиночке; как и она, они пищат, а призрачная жизнь писк суетливого, бессмертного небытия превращает в плач, глас, хохот, рев. Недотыкомке противополагается то, что *ни здесь, ни там, нигде, никогда* – смерть. Человек соединяет в себе пыль и смерть: развивающееся сознание убивает призрачную жизнь человека, угасающее сознание преодолевает эту жизнь в попрыскивающий писк взвизгнувшей пыли – в бессмертный писк бессмертной пыли. Над ней «с *темного* неба *темная* и странная струилась прохлада» – искони, искони: струилась, струится: струясь, проструится.

К демонизму приложил Сологуб детерминистический метод: получился детерминистический демонизм, т. е. в демонизме отсутствие демонизма. И если Гоголь неудачно пытался убить свой демонизм реализмом, Сологуб в наследии Гоголя покончил с демонизмом навсегда, воображая при этом, будто он воскрешает демонизм. Но об этом ниже.

Люди пошли от пыли – вот космогония Сологуба; им остается либо кануть от пыли в смерть, либо снова ввалиться в пыль родную. Рязановы, Мошкины (анархисты, революционеры, богоборцы) идут первым путем. Народ степенный, богобоязненный, чиновный – Саранины, Передоновы – вторым. Оба пути проваливают реализм действительности, в частности – действительности русской. Лучше умереть в юности: и нежностью необычайной Сологуб благословляет смерть отроков, убегающих от передоновщины, и отроковиц, презирающих жизнь, – «*бабищу румяную и дебелую*»: крепко невзлюбил он Сапожок.

Гоголь начал с колдунов и басаврюков, а кончил Невским проспектом: но Невский проспект оказался завесой – и дырявой завесой: какой-то басаврюк выставил из дыры нос – и нос заходил по Невскому; чего доброго, заходили и ноги без туловища; наконец, котелок на палке. Реализм жизни русской сумел-таки проклятый колдун разложить на носы. По всем правилам искусства Сологуб довершил разложение: он – первый атомист; взвешивает действительность русскую на атомные весы; и недотыкомка – единица его веса: она – пылинка с головкой и с ножками, прикидывается бациллой; заползет в нос; человек чихнет, простудится: пришел – разломала; глядь – «и тогда быстро выбежала из угла длинная, тонкая лихорадка с некрасивым лицом... обнимала...» («Истлевающие личины»). Уже не нос басаврюкин глядит из дыры на Сологуба, а миллиарды басаврюкиных бацилл свободно крутятся в пыли. О, Сапожок: не спасешь, но погубишь!

Чур-чурашки, чурки-болвашки, буки-таракашки. Чур меня. Чур меня. Чур, чур, чур. Чур-перечур-расчур. А букашки да таракашки так и поползут на заклания, и даже окажется, что *«от мамзели клопы в постели»* («Мелкий бес»).

Человек – недотыкомка, – как старая нянька Лепестинья, лепечет, пыль лелея, лепет да нашепты, и притом совершенно несознательно; а как только сознает ужас своего положения в Сапожке, то превращается в тоскливого, милого маленького ворчуна, ёлкича, у которого украли жизнь, зеленую ёлку:

Ёлкич в елке мирно жил.
Ёлкич елку сторожил.
Злой приехал мужичок,
Елку в город уволок.

Миленький ёлкич смерти протягивает маленькие ручки свои – родной, родной он смерти протягивает ёлкич ручки, когда «надвинулись докучные явления».

## III

Прост донельзя метод построения Сологуба: треугольник – человек (пленный ёлкич), недотыкомка и смерть; теза, антитеза, синтез; верхняя посылка, нижняя посылка, умозаключение; бог, мир, чёрт; богоспасаемый Сапожок, обыватель, читающий книжечки по буддизму, и обывательница, оные не читающая (дебёлая дама); первая степень сознательности – у Паки мама, у обывателя Сапожка в окне сапожковская пыль; вторая степень сознательности – у Паки мама злая, у обывателя в комнате из окна много пыли; третья степень сознательности – Пака от мамы «махни-драла», обыватель из Сапожка в смертный колодец «махни-драла»; и вывод: в Сапожке злые мамы, в Сапожке много пыли, в Сапожке глубокие колодцы, в Сапожке обыватель от пыли «махни-драла» в колодец. Сологуб поворачивает треугольник свой то основанием вверх, то основанием вниз; Сологуб меняет посылки единого своего умозаключения; оттеняет буддиста сапожковца сапожковцем не буддистом и обратно; и кончает тем, что вносит в Сапожковскую управу проект об увеличении числа колодцев; сапожковцы прячут от него детей, а он в костюме далай-ламы усаживается перед колодцами: «Дыра моя, спаси меня». Везде и во всем дивно описанная повесть о том, как обыватель сего града стал *дыромоляем*, сиречь буддистом.

«Пака в плену. Он – принц... Злая фея приняла образ мамочки... Мальчики проходили... – «Кто же ты?» – «Я пленный принц...» – «Ей-Богу, освободим...» И вот уже был вечер... Обед приближался к концу... В открытое окно столовой влетела черная стрела... С *краснеющейся* на ней надписью... И в то же время *за окном* детский голос выкрикнул площадную брань... – «Началось», – подумал Пака (началось освобождение)... Но злая фея увозила Паку... Все на месте, все сковано, звено к звену, навек зачаровано, в плену, в плену» («Истлевающие личины»).

Вот тезис Сологуба. Далее идет развитие основного тезиса.

*Тезис*. Готик думает: «За очарованной рощей обитает нежная царевна Селенита, легкий призрак летних снов».

*Антитезис*. Брат Лютик к нему пристает: «У свиньи хвост, а у лошади?»

*Тезис*. Готик: «Вот и Селенита. Милая, милая». *Антитезис*. Лютик: «Русские моряки довели свой флот до гибели, вот они и Гибелинги». Оказывается, что обитатели суммы всех Сапожков – гибелинги.

*Тезис*. Коля:
«А в лесу как славно!»
«Смолой пахнет».
«Утром я белку видел».

*Антитезис*. Ваня (гибелинг):
«И скипидаром...»
«А я дохлую ворону».

*Синтез*. «Ваня хвалил смерть... Коля слушал и верил» («Жало Смерти»).

*Тезис*. Саша (с похвальным листом): «Все пятки...» *Антитезис*. Отец (гибелинг, насмешливо): «Что же, на стенку повесишь?» *Синтез*. «Как-то странно и томительно горело его сердце» («Земле земное»).

*И все становится наоборот (следующая стадия сознательности)*.

*Тезис*. «Митя (он же Пака, Коля, Готик и т. д.) опять решил прогулять уроки... Оставалось подделать барынину подпись... О Митином поступке послали матери письмо». *Антитезис*. Барыня (полная, глупая, дебёлая): «Да как ты смел?» *Синтез*. Выпороли.

Идешь направо, и «томительно горит сердце»; идешь налево, и порка: куда ни кинь, везде клин; и антиномия углубляется.

*Тезис*. Митя видит в окне девочку Раю. *Антитезис*. Рая упала и разбилась. «Робко вышел Митя в кухню. Пламенные язычки, красные, как струйки Раичкиной крови, мелькали... за печкой». *Синтез*. «От алтаря, как горний вестник, приблизилась Рая...» Позвала – пошел: привела на четвертый этаж и выбросила из окна.

Гибелинги бросают в плен жизни стрелу с красной краской написанным красным словечком; словечко подскакивает печным огоньком: этим огнем (красным петухом) запалит дом взрослый Пака или Митя, когда станет Передоновым.

Паке (он же Коля и Митя) лучше умереть, чем соблазниться призывом к жизни Лепестиньи, ворчуньи старой. Если соблазнится, ход умозаключения обратен. *Тезис*. Саша: «Все пятки...» «А в Сашиной комнате копошится нянька Лепестинья». *Антитезис*. Отец: «Что ж, на стенку повесишь?» *Синтез*. Саша: «Да, повешу». Лепестинья (входя): «Повесь над кроваткой – спи, батюшка». И из синтеза развертываются новые ряды антиномий.

Знойным великолепием природа у Сологуба кивает, дразнит, душит, пылкие свои она лепечет нашепты – любовные она признания свои нашептывает. «Горицвет раскидал белые полузонтики, и от них к вечеру запахло слабо и нежно. В кустарниках таились ярко-лазоревые колокольчики, безуханные и безмолвные» («Земле земное»). «Здесь, в природе, спи, усни, отрок, – Лепестинья тебя возьми! Вырастешь, Передоновым будешь». Так убаюкивает Сологуб своих отроков.

Чур-чурашки, чурки-болвашки, буки-букашки, веди-таракашки. Чур нас. Чур нас. Чур, чур, чур. Чур-перечур-расчур.

## IV

Легкие, пряные цветы, ярко-лазоревые колокольчики: прекрасное тело женское; и лесть горничной: «В такую *милашку*, как вы, кто не влюбится» («Красота»). Это в колокольчик лазоревый гадкое вползает насекомое; поцелуй колокольчик – насекомое ужалит: о, земная роскошь, покрытая насекомыми! «На коже – блошьи укусы». «От мамзели клопы в постели». «Ешьте, дружки, набивайте брюшки». И *дружки* (бывшие Паки, Коли, Ардаши) превращаются в животных, Ардалионов Передоновых. Вокруг них спускается «ночь, тихая, шуршащая зловещими подходами и нашептами». В этой тьме, кромешной и злой, стоит Передонов, представляя «барышень Рутиловых в самых соблазнительных положениях». И снятся ему дамы «всех мастей, голые, гнусные». Вот куда привела ты мальчика, Лепестиньюшка, – к счастью, к невесте? *«Жирненькую бы мне»,* – с тоской в голосе говорит Передонов. Вишь, чего захотел *«черт очкастый»*. Подлинно черт: «встретив *миловидного* гимназиста с *непорочными* глазами», дразнит его девочкой: «А, Машенька, здравствуй, раздевоня». – «У вас, любезный Ардальон Борисыч, зашалило воображение».

Все разваливается – дальше некуда идти; и богоспасаемый град Сапожок скалится ужасом. «Рутилов засмеялся, показывая гниловатые зубы». Пурпурные колокольчики уст издают тяжелый запах; директор *точит зубы* на Передонова: зубы, зубы везде – и зубы гниловатые. «Чему смеетесь!» – восклицает Передонов; и из разъятой пасти гниловатой вместе с клубами тяжелых слов выпархивает недотыкомка, начинает дразниться, опрокидывая на Передонова людей, животных, предметы. В него шутливо прицеливаются кием – приседает от страха; подают кофе: «не подсыпано ли яду?» Вдруг Мицкевич со стены подмигнул. И мстит, как только может: доносит на учеников, на обывателей, тащит портрет Мицкевича в отхожее место. Извне, изнутри – жжет его неугасимая Недотыкомка, юркая, как печной пламенек, как слово крылатое. – «От Юлии Петровны веяло жаром. Она хватала Передонова за рукав, и от этих быстрых и сухих прикосновений словно быстрые сухие огоньки пробегали по всему телу». Но ведь уж это не Юлия Петровна. Вспомните, как описывает Сологуб лихорадку: «...быстро выбегала из угла длинная, тонкая лихорадка с некрасивым, желтым лицом... и *ложилась рядом, и обнимала, и принималась целовать»* («Призывающий Зверя»).

Красные буквы начертали на стреле мальчики *гибелинги,* освобождавшие Паку. Красные смертные буквы, как струйки Раиной крови, палили сознание Мити. Теперь красный развеивает Передонов, красный факел на Сапожок, творя заклинание: «Чур-чурашки, чуркиболвашки, веди-таракашки. Чур меня. Чур меня. Чур, чур, чур. Чур-перечур-расчур».

Вот что сделал из жизни Сологуб: «Вот вам, милые современники!»

Чур-перечур-расчур!

## V

Но он не колдун.

Правда, он гноит людям зубы, оставляет на теле блошьи укусы, разводит у мамзели клопы в постели; все это довольно неприятно, но пусть ходят почаще к зубному врачу, почаще отмывают пыль, покупают в аптекарском магазине персидского порошку; обывателям Сапожка полезно привить элементарные культурные правила.

Колдовство Сологуба – химера, не более: ведь сам-то он такой большой в благих намерениях, в демонизме своем умаляется бесконечно. Он в демонизме своем маленький, измученный ёлкич, у которого украли жизнь, зеленую елку. Вот и жалуется нам бедный ёлкич, скулит, забирается под одеяло: куснет здесь, куснет там; а мы храпим, мертвецким храпом храпим: не слышим ёлкича. И ёлкич бранится, шипит, ерепенится, ерошится, пугает.

Для нашего устрашения – нам в назидание, себе в утешение сладкую он придумал, сладкую усладу: измыслил фокус-покус с разложением действительности. Прикинулся колдуном – прыг на стол: сбежались к столу дети, а он им со стола: «Фу-фу-фу: все разложу, ничего не останется». Дети заплакали. «Чур-чур-чур». Подошла мама и сказала:

Ёлкич, миленький лесной
Уходил бы ты домой.
Елку ты уж не спасешь,
С нею сам ты пропадешь.

Кто-то из детей чихнул: и от чиха взвеялся ёлкич: ножками в воздухе лёп-лёп и пропал («Январский рассказ»).

В чем же фокус бедного ёлкича? А вот в чем.

## ЁЛКИЧЕВА ЗАДАЧА

*Дано:* Атом жизни – недотыкомка (символизируемая то водородным атомом, то лейбницевой монадой, то теорией Босковича, а то и бациллой); сумма всех атомов или мир; мы, глотающие миллиарды недотыкомок (в Сапожках дворники метлами взвеивают самум перед носом прохожего как раз в час его прогулки; прочее время дня пьют чай с калачами); управа, во власти которой вырыть колодцы для водоснабжения и орошения города.

*Требуется доказать:* Обыватель может чувствовать себя обеспеченным от пыли, только сидя в глубоком колодце: до сих пор, проваливаясь в колодец, там и оставались, нисходя в мир прохлады и тени – в Аид. Требуется доказать нисхождение в Аид.

Такова задача зеленого ёлкича. Доказывает он ее трояким образом, разбирая мир природы, мир бессознательной стихии сапожковца и далее: разбирает он сознательную стихию сапожковца.

*1-я ступень сознания* – сознание плена: Пака и мама; Саша в плену у Людмилы и Передонова; Скворцов, плененный Радугиным; Женя Хмаров в условиях среды и т. д.

*2-я ступень сознания* – видение недотыкомки: Шуткины зло шутят («В толпе»), Лепестинья, Руслан-Звонарева с бородавкой на носу, Стригаль и К⁰, Лихорадка и т. д.

*3-я ступень сознания* – приход смерти: она приходит к Рязанову; Митя, Коля кончают самоубийством; Лешу давят; Симочку убивают солдаты и т. д.

*Вывод.* Золотая заря природы – золотая заря смерти. Бессознательный зов любви – бессознательный зов к смерти. Смертная ясность сознания – смертная ясность смерти: сама смерть. Мы не мы: мы пыль, озлащенная зарей недотыкомки, золотеющая только в предчувствии смерти. Мы думаем, что мы люди, а мы или прах, или сознательные смертеныши. Вот какой фокусник Ёлкич!

Ах ты, фокусник-покусник! Покусничает, волшебник, надел армянский халат, двумя помахивает бутылочками: «Вот у меня какие, детки, две бутылочки: из одной хлебнешь – станешь бессмертен... пыльцей попрыскивать, пыльцой пописквать; хлебнешь из другой: и смертное, смертеныш, предстанет небытие». Посматривает армяшка, застращивает: из халата буку выделывает.

Не верьте, дети: это добрый наш фокус-покусник Федор Кузьмич Сологуб. Какое утешение, дети, нам его читать! Вырастите, прочтете: прочтете, поймете. Федор Кузьмич пришел показать вам фокус. А ну-ка, Федор Кузьмич, покажите-ка нам смерть: какая такая она у вас?

«Вот эдакая», – ответит папашам и мамашам Сологуб: накроет хлебный шарик колпачком и вновь откроет; и выйдет маленький ёлкич с шишкой на носу.

«Вот эдакая» – и выйдет милая девушка, милая Рая; «белые ризы цвели алыми розами и косы ее рассыпались, как легчайшие, пламенные струйки... От ее прекрасного лица изливался... нежный свет, а глаза ее в этом свете сияли, как два вечереющие светила». Да разве это смерть? Чего вы боялись, дети: это ваша невеста.

«Вот эдакая» – и приходит милая, некрасивая, добрая мама и говорит плохо заученную роль, говорит о своих *смертенышах* (дети, не бойтесь, это все Коли и Пети!), говорит милые, милые слова: «Душу твою... бережно положу к себе на плечо и опущусь в чертог, где обитает мой владыко... И сок души твоей выжмет он в глубокую чашу... – и соком твоей души... на полночные брызнет он звезды» («Смерть по объявлению»).

Милая, как неумело исполняет смертную она свою роль. Говорит о смерти, а уста ее воскресением улыбаются: дети, идите за ней. «Тогда впустили... Аниску и Сеньку (глазевших на представление) в обители светозарные и в сады благоуханные, где на травах мерцают медвяные росы и в светлых берегах струятся отрадные воды» («Баранчик»). Что, колдун, напугал? Читатели твои, Аниска и Сенька, сидят на берегу у отрадных вод новой жизни, испивая медвяные росы любви новой, потому что образ твоей смерти есть образ взыскуемого града: града жиз-

## ХОД ДОКАЗАТЕЛЬСТВА

| *Природа* | | *Бессознательное* |
|---|---|---|
| «Горицвет раскидал белые полузонтики, и от них к вечеру запахло слабо и нежно» («Земле земное»). | | «И когда Людмила целовала его колени и стопы нежные, поцелуи возбуж- |
| *Тезис* | *Антитезис* | *Тезис* |
| «Изгибался паслен с ярко-красными ягодами» («Земле земное»). | «Оторвал стебель и поднес к носу. Поморщился от неприятного, тяжелого запаха» («Мелкий бес»). | «И одежду, и Сашино тело облила она духами – густой, травянистый и ломкий у них был запах... странно цветущей долины» («Мелкий бес»). |
| «Радовался и улыбался... и любил каких-то добрых людей... за рекой в золотисто-лиловых грезах» («Утешение»). | «Посреди поля была когда-то для чего-то вырыта канава... ненужная и безобразная» («В толпе»). | «Все было в ее горнице – перед этой белизной мерцали алые и желтые тоны ее тела, напоминая... оттенки перламутра и жемчуга» («Красота»). |
| «В замке тихом и волшебном там, вдали, за очарованной рощей, обитает нежная царевна, Селенита, легкий призрак летних снов» («Два Готика»). | «Казалось, что предметы, нелепые и ненужные, возникали *из* ничего. Из глупой... тьмы возникало неожиданное, *нелепое»* («В толпе»). | «Дым от ладана клубится по церкви, синеет и подымается вверх. У алтаря ходит Рая, полупрозрачная... Вся она, как никто из живых, и прекрасная»... («Утешение»). |
| *Синтез* | | *Синтез* |
| «В поднятой... руке... парня (задавленного толпой) светилась в солнечном свете кружка. И рука была странно воздвигнута к небу, как живой шест» («В толпе»). | | «Не бойся»... Влез на подоконник в четвертом этаже... начиная падать |
| *Смерть* | | |

ни. А смерть только актерка в неудачной трагедии «Победа Смерти», разыгрываемой в кабачке, о чем неумело проговорился сам автор.

Сологуб перепутал основные понятия при совершенной правильности последующих вычислений; преобразуя уравнения, перенес известные величины в одну часть, а неизвестные – в другую, *позабыв переменить знаки на обратные;* и в выводе вместо *«плюса»* мы ставим *«минус»,* вместо «минуса» – «плюс», жизнь его называем смертью; смерть – жизнью.

### ХОД ДОКАЗАТЕЛЬСТВА

| *Бессознательное* | *Сознательное* |
|---|---|
| дали томные, полусонные желания»... («Мелкий бес»). | «Был бы Пака весел, мил, любезен, не подходил к опасностям и к чужим, нехорошим мальчикам, и знался только с детьми семей из их круга» («В плену»). |

| *Антитезис* | *Тезис* | *Антитезис* |
|---|---|---|
| «Людмила повалила Сашу на диван. От рубашки, которую она рванула, отлетела пуговица. Оголила плечо... – «Озорница»... – «Занюнил, младенец»... («Мелкий бес»). | «Махал похвальным листом: «Все пятки, даже четверок мало». | «Что ж, на *стенку* повесишь?» («Земле земное»). |
|  | «А в лесу-то как *славно! Смолой* пахнет». | «А я дохлую ворону под кустом видел» («Жало смерти»). |
| «Она поспешно разделась и нахально улыбалась... Всю эту ночь ему снились дамы всех мастей, голые и гнусные»... («Мелкий бес»). | «Хозяйственный *мужик* Влас готовился загодя, наварил пива, накупил водки, зарезал барана». | «Сказала Аниска Сеньке: «Давай играть в баранчика?» Полоснула по Сенькиному горлу» («Баранчик»). |
| «У мамзели клопы в постели»... («Мелкий бес»). | «На ком же... невинная кровь?» – отвечал ангел: «На мне, Господи» («Баранчик»). | «И бросились воины на детей и рубили их» («Чудо отрока Лина»). |
|  | «Проливающие кровь искуплены Моею кровью, и научающие пролитию крови искуплены Мною»... («Баранчик»). | «Твердили... о том, что бог, которому доныне мы поклонялись... только *зверь,* таящийся в лесу»... («Дикий Бог»). |

| *Синтез* | *Синтез* |
|---|---|
| уже, он чувствовал облегчение...» («Утешение»). | «Я не хочу жить» («Жало смерти»)... «Ты звал меня, и я пришла... И будет смерть твоя легка и слаще яда» («Смерть по объявлению»). |
| *Смерть* | *Смерть* |

Да, он проводит по всем путям смерти вплоть до... жизни. Исходит от – «1» – недотыкомки. Комбинирует недотыкомок в сложные формулы, в сложные дроби. Сложна формула его смерти, но числитель преобразованной формулы по сокращению оказывается равным нулю: этот момент есть момент появления смерти; и неизменно она обманывает: зовет в небытие, а показывает «обители светозарные». Почему?

0/1 = 0, жизнь = 0 – вовсе не правда; ведь отправная точка – скрытая в жизни смерть; и дробь есть дробь смерти; формулу 0/1 = 0 надо читать так: смерть = нулю; смерти не существует.

А самый конец (Митя бросается из окна, Коля тонет, милая дама убивает стилетом Рязанова, Мошкин топится) иногда случаен, но чаще нелеп, нелогичен, вымучен.

Пока Сологуб, переряженный в колдуна-армянина, поил нас водой смерти (водой живой), мы брызнули на колдунка водой жизни (смерти), и стал колдун уменьшаться; остался халат да шапка: там что-то попискивало: это был милый, маленький ёлкич, запутавшийся в одежде. Дети, возьмите ёлкича, поставьте на столик: скоро ёлкич большим дядей вырастет.

И дядя ёлкич вырастает – большой, большой дядя: перед нами большой писатель, певец новой жизни, обителей светозарных – от них же сердце надеждой горит.

Поклонимся ему поясным поклоном.

Русский народ сложил горькую песнь о горьком горе. Горькое горе темной на Русь навалилось теменью. Жизнь на Руси скрылась в темном углу: темны лица россиян. Сологубу дали задачу: по темному пятну на лице у обитателя Мстиславля (или Сапожка – все равно) конструировать чистую тень. Погруженный в это занятие, он забывает, что работает с отрицательными величинами (от – «1» до – «∞»*), и опускает минусы; так начинает он полагать, что одна недотыкомка или бесконечность недотыкомок суть положительные величины. После долгих вычислений восстанавливает бесконечную (чистую) тень, обозначая ее знаком бесконечности: ∞. Тогда образ, свободный от тени, *вынужден* он обозначить «– ∞» по контрасту. Получается абсурд: отрицательная величина – милая девушка Рая; положительная – теневая лихорадка. К «+ ∞» насильственно приставляется минус; к «– ∞» так же насильственно приставляется плюс (основные плюс и минус вынесены за скобки). Имеем в одном случае «+» на «–» в другом случае «–» на «+»; в обоих случаях получаем минус, т. е. жизнь и смерть суть отрицательные величины. Отсюда необходимость перейти либо к недотыкомке, соединяющей в себе *пустую суету* жизни *с полным покоем* смерти, либо к чему-то абсолютно несоизмеримому с ветхими образами как жизни, так и смерти: «Смерть повержена в озеро огненное... Се творю все новое» («Откровение»).

---

* Знак бесконечности.

И подсознательная стихия Сологуба раздваивается: видит милую Раю и Раину тень, лихорадку. Но ветхим, аскетическим, мертвым сознанием своим хватается за тень, распыляя Раю в облако грез: а Рая реальная, живая, милая; осветите только ее со всех сторон; пуще дивная ее красота озарится; тень исчезнет.

Рая, душа русской правды: но она в тени; в тени и мы, а с нами и Сологуб. Вообразил себя буддийским бонзой и воссел на корточках перед темным углом. Буддизм хорош на Тибете; в Сапожке он только дыромоляйство: сидит в избе, а в избе дыра; молится в дыру: «Изба моя, дыра моя – спаси меня». Но большое его юродство больно нас обличает: ведь дыромоляи и мы, только скрытые. Наше тайное стало явным у Сологуба. Он взял да и сел в угол, как был: в сюртуке, со стаканом чаю; сел нам во обличение. И, обличенные им, должны мы ему сказать: «Тебе говорим: встань».

Сидение на корточках в углу перед собственной своей тенью – юродство, т. е. рыцарский подвиг: в Западной Европе издавна водились рыцари, возбуждая почтение; а в Сапожке издавна водились юродивые, возбуждая страх суеверный. Возбуждает страх и сидение Сологуба перед пустым углом: полно, не дети мы. Подойдем же к этому громадному художнику и скажем ему:

– Спасибо тебе, человек Божий: посохом указал на безглазую нашу смерть, и мы увидели, что нет у нас безглазой смерти!

*1908*

## БРЮСОВ

### I

Валерий Брюсов – первый из современных русских поэтов. Его имя можно поставить наряду только с Пушкиным, Лермонтовым, Тютчевым, Фетом, Некрасовым и Баратынским. Он дал нам образцы вечной поэзии. Он научил нас по-новому ощущать стих. Но и в этом новом для нас восприятии стиха ярким блеском озарились приемы Пушкина, Тютчева и Баратынского. То новое, к чему приобщил нас Брюсов, попало в русло развития поэзии отечественной. На последних гранях дерзновения на Брюсове заблистал венец священной преемственности. От повседневного ушел он в туман исканий. Но только там, за туманом неясного заходящее солнце пушкинской цельности озолотило упругий стих его. Он – поэт, рукоположенный лучшим прошлым. Только такие поэты имеют в поэзии законодательное право: порывая со старым, они по-новому восстановляют лучшие традиции прошлого.

Только такие поэты спасают прошлое от обветшания: бичуя недостатки прошлого, они заставляют достоинства его говорить за себя. Как лучист и ароматен Пушкин, как завлекателен Баратынский сквозь призму брюсовского творчества! Все мы с детства обязаны хвалить Пушкина. Холодны эти похвалы. Они не гарантируют нас от позднейших увлечений ничтожной музой Надсона или ловкой музой графа А. Толстого. Пушкин самый трудный поэт для понимания; и в то же время он внешне доступен. Легко скользить на поверхности его поэзии и думать, что понимаешь Пушкина. Легко скользить и пролететь в пустоту. Вместо наслаждения хмельным тонким ароматом поэзии пушкинской мы принимаем его музу безуханной. Если отрешиться от арлекинады слов, которыми мы прославляем Пушкина, он для нас в сущности – ничто, водруженное на Олимп. Удивительно ли, что потом Олимп заполняется часто второстепенными, но действительно понятными поэтами.

Вот почему изучение поэзии Брюсова, помимо художественного наслаждения, которое сопровождает это изучение, еще и полезно: оно открывает нам верную тропу к лучезарным высотам пушкинской цельности. И в то же время тайна Пушкина, о которой нам говорил Достоевский, разгадана Брюсовым. Тайна пушкинской цельности оказывается глубочайшим расщепом души, дробящим, как меч, всякую цельность жизни. Цельность жизни оказывается противопоставленной цельности творчества. Открывается новый ряд борений и противоречий в Пушкине, доселе неведомых нам. Пушкин оказывается не только поэтом, но и священным трагическим героем, укрывшим священство свое под ризою поэзии. Все это узнаем мы о Пушкине потому, что видим в поэзии Брюсова несомненную цельность; но от нас не укрыто в Брюсове и то, откуда получается эта цельность или, вернее, эта видимость цельности. То, что укрыл Пушкин, выдал Брюсов. Брюсов и Пушкин дополняют друг друга. И если в Брюсове мы подчас угадываем Пушкина, то в Пушкине с равным правом мы начинаем видеть ряд новых брюсовских черт.

Ни один поэт не развертывался с такой неустанной прогрессирующей силой, как Брюсов. Путь, совершенный им от выпусков *«Русских символистов»* до *«Венка»*, огромен. Из болотистых стран декадентских исканий выросли льдистые венцы его творчества. Но на этом горном пути нас встречает область суровых мечтаний – страна горных уступов, покрытых туманом и чахлою зеленью, в которой влажно тонет солнечный луч. Как прекрасно очерчена эта область в еще только наметившемся абрисе творчества Брюсова – на страницах *«Tertia Vigilia»*. И далее: как резко обозначены гранитные массивы этого творчества в залитом блеском *«Urbi et orbi»*.

Но если бы мы взглянули на творчество любимого поэта оком будущего, конечно, *«Венок»* остановил бы наше внимание. Вот почему мы приветствуем *«Венок»* не только как новый шаг Брюсова в область дерзновенных исканий, но и как начало воплощения тех образов, которые руководят всяким творчеством, но которые сумеет воплотить только великий поэт. Брюсов – единственный великий русский поэт современности. Мы должны отметить это теперь же, чтобы не уподобиться тем критикам, которые вздыхали о скудости отечественной литературы сначала в эпоху Пушкина, Гоголя и Лермонтова, а потом в эпоху Толстого и Достоевского.

Последний сборник поэта – столь крупное явление в области творчества, что, касаясь его, мы должны касаться вообще приемов творчества Брюсова. Эти приемы воскрешают вечные приемы творчества, столь часто забываемые нами.

* * *

Во взглядах на поэзию Брюсов произвел глубокий переворот. Этот переворот обусловился рядом положительных завоеваний в области формы. Не только словом, но и делом показал Брюсов, что форма неотделима от содержания и что символы истинной поэзии всегда реальны. Символ, как цельность образа, сливает форму образа с содержанием этой формы. Нет истинной реальности в символизации, и неделимое единство образа распадается. Форма тогда является нам поверхностью, под которой мы должны восстановить содержание. Отсюда начало различий в способах художественного восприятия: 1) требуется восстановить по форме соответствующее ей содержание; 2) по угаданному содержанию исправить данную форму до символа или до неделимого единства. Дается как бы задача на построение некоторого треугольника, основание которого есть линия, проведенная от данной формы к угаданному содержанию, а вершина – неделимое единство их в символе. Требуется умение в данной форме прочесть символ; требуется смелость решить, налагается ли символ на форму образа.

Идеал поэзии – воплотить слово, показать слияние формы образа с символом. Только тогда символический треугольник обращается в точку, в символ. Если в любом произведении искусства есть неполное совпадение содержания с формой, можно говорить о тройственности принципов творчества, приводящих форму или содержание переживания к символу. Чем дальше вершина символического треугольника, т. е. символ от образа, тем менее соответствует так называемая форма содержанию, тем менее совершенно художественное произведение, тем более в нем посредственности, невольной схематизации, невоплощенности, идеальности.

Идеал поэзии – уничтожить посредственность, т. е. растворить форму и содержание образа в живом символе. Но камень преткновения – форма искусства. Форма искусства должна получить жизнь. Тут поэт, творящий формы образов и выражающий эти формы посредством слова, становится сам словом, воплощая слово. Сам художник становится художественным произведением. Но тут – предел поэзии. Тут – рождение в недрах поэзии религиозного культа личности. Тут соединение творчества и религии в сотворении художником религии, в теургии.

Лавровый венок поэта теургическое служение превращает в венец царский или мученический. Поэзия есть путь, а не вершина пути. Поэзия есть начало, но не конец. Преображение поэзии там, где творчество поэта обращается на себя. В зависимости от того, провозгласит ли художник божественным свое личное «я» или «я» мировое, открывающееся в нем, решается вопрос, становится ли он *богом,* или в *Боге.* «Я» личное восстает против «я» мирового или сливается с ним. Оба пути одинаково начинаются в искусстве. Искусство – всегда опосредствованная религия личности, принявшей или отвергнувшей Бога. Вот почему поэзия – это предвкушение громов последних или тишины последней. Вот почему всякий совершенный поэт непроизвольно приближается к богооткровенным или богоборческим переживаниям; его произведения палят нас огнем демонизма и откровения. Брюсов – совершенный поэт. Часто форма его образов налагается на символ. В простых образах его творчества не простое нам снится. Неспроста он прост: но, приближаясь к цельному единству, он приближается к пределам поэзии. В образах, им воспетых, узнаем мы вечные образы демонизма.

Теургический принцип предполагает нераздельную цельность формы и содержания. Содержанием художественного творчества является тут весь комплекс переживаний, отображенных в образе вселенной, а формой, творящей эту вселенную, – последнее звено в видимой цепи творений – человек. Человек – миротворец: его мечта абсолютно реальна. Человек подобен Богу, как творец. Его цель – восхитить силой Царствие Божие. Он – единство вселенной и Творца, единство формы и содержания. К этому абсолютному единству формы и содержания стремятся условные единства формы и содержания романтического и классического принципов творчества. Эти единства достигаются в романтическом творчестве путем претворения формы в средство, а содержания – в цель; обратный путь являет нам классический принцип в чистом виде. При таком нарушении равновесия между содержанием и формой безраздельное единство символа не совпадает уже с творящим, а с объектом творчества. Возникает путь романтизма и классицизма. Творческая форма отделяется от творца. Возникают формы искусства.

Идеал классического искусства – подчинить содержание форме. Но явить последнюю форму – значит явить абсолютный субъект познания. Но субъект познания – или пустая норма, или норма, опирающаяся на ценность. Ценностью же является все содержание сознания «я», понятое как символ. В художественном творчестве этим *символом* является сам художник, противопоставленный Богу. Классическое творчество неминуемо переходит в богоборчество, если оно последовательно. Брюсов – чистейший классик. Классический принцип он проводит до конца. Вот почему он часто возвышается над чистым искусством. Вот почему его образы, холодные извне, изнутри чаруют нас силой магической, опаляют огнем демонизма. Классическое творчество только через магию ведет к теургии. Теургия есть белая магия. Черная магия небытия, внутри таящаяся в эстетизме, разрывается магией белой и сквозит багровым заревом борьбы и уничтожения. Холодные образы брюсовской музы полны пожара пламенного. Оттого-то чарует нас Брюсов. И влечет, и манит.

Русская поэзия ознаменовала свое освобождение от ложного классицизма резкой антиномией между классицизмом Пушкина и романтизмом Лермонтова. Последующее развитие поэзии не углубило этой антиномии, а, наоборот, – сгладило. Классический и романтический принцип не соединились, а неопределенно смешались. От Некрасова и Тютчева, через Фета, Полонского, Майкова приняли мы смешанные традиции. Наконец, богоподобный стих Пушкина выродился в подозрительную, как чужой фрак, гладкость Голенищева-Кутузова, а огненная тоска Лермонтова – в унылое брюзжание Апухтина и бессильно-честные вздохи Надсона.

Наконец, появился крупный талант, который придал старому стиху подобие новизны, накинув на него ангелоподобный покров примиренности между формой и содержанием. Я говорю о Бальмонте.

Молодая русская поэзия резко отвергла неопределенное отношение к форме и содержанию трояким противоположением неопределенным взглядам. Мотивы, скрыто руководившие молодой русской поэзией, таковы: 1) форма и содержание неотделимы*; 2) их единство может быть условно и безусловно. Условное единство определимо: 1) полным отрешением от формы и от содержания (неудачные попытки Александра Добролюбова); 2) подчинением формы содержанию: содержание берется как форма (В. Иванов, А. Блок); 3) подчинением содержания форме (Брюсов).

Брюсов первый поднял интерес к стиху. Он показал нам опять, что такое работа над формой. И многое, скрытое для нас в творчестве любимых отечественных поэтов, засияло как день. Брюсов не только явил красоту своей музы, но и вернул нам поэзию отечественную.

---

* Эта старая истина большинством была совершенно забыта.

* * *

В последнем сборнике Брюсова с особенной яркостью определились детали его творчества. Любовь к слову самому по себе достигает здесь красот неописуемых. Брюсов первый из русских поэтов проанализировал бесконечно малые элементы, слагающие картину творчества. При помощи ничтожных средств достигает он наиболее тонких эффектов. В этом умении передавать едва уловимое простыми средствами получает свое оправдание закон сохранения творчества. Вот почему, определяя, в чем заключается обаяние его музы, приходится говорить о простой расстановке слов, о запятых и точках. Между тем этими простыми средствами он пронизывает строчки своих стихов красотой небывалой и новой. Брюсов – первый из современных русских поэтов воскресил у нас любовь к рифме. Не он ли в *«Urbi et orbi»* щедрой рукой разбросал новые рифмы, тотчас же подхваченные его учениками и подражателями. В разбираемой книге наряду с утонченными рифмами (Менотий, дремоте; достроен, воин; сцеплены, затеплены; ставен, бесправен; Фалерна, верной и т. д.) целый ряд простых рифм. Но чувствуешь, что простота эта – вторичная: простота сложности, себя упразднившей. Есть у Брюсова утонченнейшие образы:

Листья со вздохом под ветром, их нежащим,
Тихо взлетают и катятся вдаль,
(Думы о прошлом в видении нежащем)
Жить и не жить – хорошо и не жаль.
*Острым серпом, безболезненно режущим,*
*Сжаты в душе и восторг, и печаль.*

Есть и образы, точно расшитые лучезарными красочными шелками. Например:

Словно змеи, словно нити,
Вьются, путаются, рвутся
На волнах огни луны.

Или:

Желтым шелком, желтым шелком
По атласу голубому
Шьют невидимые руки.
К горизонту золотому
Ярко-пламенным осколком
Сходит солнце в час разлуки.

Но поэт редко пользуется пышностью красок, которыми владеет так мастерски. Вместо сверкающих эпитетов Брюсов обращается к эпитетам верным, простым, подмечающим характерную подробность изображаемого. Часто не краска, а рисунок образа поражает нас в поэзии Брюсова. Два обыденных слова в сочетании необыденном медленно и непреодолимо входят в душу.

Все – обман, все дышит ложью, –
В каждом зеркале двойник,
Выполняя волю Божью,
*Кажет* вывернутый лик.

Всегда поражает нас дар речи необычайной. У Брюсова еще больший дар: дар речи простой. Эта простота особенно пленяет нас в отделе «Правда Кумиров». Точно перед нами строгие образы, начертанные желтой и коричневой краской по черному фону древнегреческих ваз.

Воскресив в нас любовь к рифме, Брюсов первый воскрешает перед нами понимание интимной жизни строчки. Своеобразный ритм его размеров углубляется гениальным подбором не только самих слов, но и звуков в словах. Музыкальному ритму соответствует ритм мыслей и образов. Удивительно умеет Брюсов пользоваться параллелизмом слов и образов, в то же время чаруя слух и воображение прихотливым разнообразием в пределах однообразия данного параллелизма.

Мы не *ждали,* мы не *знали,*
Что вдвоем обречены.
Были *чужды* наши дали,
Были *разны* наши сны.

Стоит остановиться на приведенном четверостишии. Здесь особенно рельефны приемы Брюсова. Всякий другой утомил бы нас сплошным параллелизмом этих строк: 1) мы... мы; 2) повторение глаголов; 3) последние строки – сплошной параллелизм. Чтобы отчетливее пояснить нашу мысль, мы приведем те же строчки, но с маленьким изменением.

Мы не *знали,* мы не *знали,*
Что вдвоем обречены.
Были *чужды* наши дали,
Были *чужды* наши сны.

Сравнив приведенное четверостишие с четверостишием Брюсова, мы ясно увидим свободу брюсовского параллелизма и порабощение формой в видоизмененном нами варианте. Мы привели этот вариант как образец добросовестного владения формой, в отличие от победы над формой у Брюсова. В расстановке слов у Брюсова часто бывает выдержан музыкальный и этимологический параллелизм и сохранена гибкость формы. Брюсов, мастерски пользуясь формой, остается всегда за пределами формы. Брюсов, оставаясь строгим, всегда капризен, своеобразен. Банальный поэт, наоборот, поэтому-то и рвется в бесформенность, что этим путем желает сохранить остатки своей индивидуальности от роковой над ним власти формы. Если бы нам сказали слова Орфея к Эвридике:

Слышу, слышу шаг твой нежный,
*Слышу* шаг твой за собой.
К жизни мы идем мятежной
Узкой, мертвенной тропой...

– мы не могли бы формально придраться к этим словам, но и ничем бы особенно не поразились. Что же делает Брюсов? Он переставляет два слова (глагол «слышу» и местоимение «твой»), и двустишие поет музыкой необычайного созвучия. Он повторяет существительное «тропа» два раза, и не в виде параллелизма, а в оригинальной расстановке. Перед нами преображенное четверостишие, точно прикоснулся к нему жезл мага:

*Слышу, слышу* шаг твой нежный,
Шаг твой *слышу* за собой.
Мы идем *тропой* мятежной
К жизни мертвенной *тропой.*

В простоту слов и образов сумел тут внести Брюсов изысканность расстановки.

Брюсов первый из современных поэтов сумел изгнать из стиха лишние пустые слова, которыми даже большинство лучших поэтов пользуется для наполнения стиха. У Брюсова нет ненужных слов. Поражает его ясная, простая, короткая речь.

Стиль – душа поэта. Есть мелодия и гармония стиля. Пышность эпитетов и метафор относима к гармонии. Расстановка слов являет мелодию. Плохая мелодия может быть прекрасно гармонизирована. Но гармонизация не заслонит красивой мелодии. Мелодия может обойтись без гармонии. Ритм – вот что главное. Мелодия ближе к сущности музыки, к ритму. Гениальные строчки Бетховена часто – незатейливые мелодии. Расстановка слов – мелодия стиля. Расстановка слов часто открывает нам глубины души творящей. Гармонизация стиля часто более поверхностна, чем зыбь морская.

Удачно выразился Малларме, что гениален поэт, сумевший найти новое место слову. Поражает нас расстановка слов у Брюсова. Брюсов владеет даром мелодийным. Он – лучший стилист среди современных русских поэтов.

Классический принцип в поэзии Брюсова вполне определился. На это указывает дышащий пламень демонизма из-под железной брони, в которую закована его муза. Но мы не знаем, овладел ли Брюсов всем строем мыслей, сопровождающих творчество классика, или, наоборот, этот строй мыслей овладел Брюсовым. Куда пойдет Брюсов, если он достиг уже льдистых венцов своего творчества? Здесь, на вершинах, предлагается мир сей. Здесь начинается третье искушение Христа дьяволом: искушение царством. Нужно преодолеть земную косность власти: нужно лететь на крыльях религий. Или, наоборот, не поняв неба, отвернуться от неба.

Брюсов – маг. Бездны мира издавна зияли в его образах. Зияют они и в *«Венке»*. С особенной ясностью раскрывается магизм Брюсова в отделе «Из ада изведенные». Но магизм – борьба косности земной с крылатым полетом. С большей ясностью на *вершинах земных* видит поэт *глубины небесные*. Как поступить возвышенно попирающему землю с глубиной бездн небесных? Измерять или не измерять их полетом? Поэт медлит.

Страшен и неведом,
Там крылатый Кто-то
Озарен огнем.
Следом! Следом! Следом!
В чаяньи полета
Бросимся вдвоем.

Но почему же –

Опять душа моя расколота
ударом молнии, и я,
Вдруг ослепленный вихрем золота,
Упал в провалы бытия.

И наконец:

Я знаю, меч меня не минет...

На ледяном троне воссел поэт, возвышенно попирающий землю. Но из бездн небесных к нему протягивает жало молний, словно меч, Крылатый.

Достигнув художественной цельности, Брюсов стоит между творчеством и жизнью, очищенной творчеством. Смерть и жизнь в нем борются. И если бы мог ограничиться Брюсов формой жизни, лучезарно опочил бы в творчестве. Но он глянул сквозь формы в Жизнь Ценную. Отныне Образ Крылатого Меченосца не оставит его, пока он не выберет путь Жизни или Смерти.

*1907*

## II

– Да, да... Книгоиздательство «Скорпион»! – раздается металлический голос, четкий. Металлически, четко выбрасывает низкое фальцето размеренные слова.

И слова летят, точно упругие стрелы, сорванные с лука. Иногда еще они бывают отравлены ядом.

«Да, да... Чудесно», – продолжает все тот же голос, такой холодный, такой властный, такой церемонный голос.

Это вы вошли в редакцию «Весов». Полки, книги, картины, статуэтки. И вот первое, что вам бросилось в глаза: в наглухо застегнутом сюртуке высокий, стройный брюнет, словно упругий лук, изогнутый стрелой, или Мефистофель, переодетый в наши одежды, склонился над телефонной трубкой. Здоровое насмешливо-холодное лицо, с черной заостренной бородкой – лицо, могущее быть бледным, как смерть, – то подвижное, то изваянное из металла. Холодное лицо, таящее порывы мятежа и нежности. Красные губы, стиснутые, точно углем подведенные ресницы и брови. Благородный высокий лоб, то ясный, то покрытый легкими морщинами, отчего лицо начинает казаться не то угрюмым, не то капризным. И вдруг детская улыбка обнажает зубы ослепительной белизны. То хищная черная пантера, то робкая домашняя кошка.

«Да, да... Чудесно»... Локоть опирается на телефонный прибор.

Вы вошли. Из-под длинных-длинных точно бархатных ресниц грустные вас обжигают, грустные глаза неприязненно. Вы немного смущены. Вы незнакомы с Валерием Брюсовым. Предлагаете ему вопрос. «Не знаю, право: это касается...» Вы замолчали. Молчит и он – густое, наполненное влажной тяготою молчание. Не знаете, что сказать: вдруг кажетесь себе самому глупым – глупее, чем до сих пор себя считали. Просто вас поразила деловитая серьезность поэта безумий Валерия Брюсова, чуть подчеркнутая, будто старомодная вежливость (Ницше тоже казался несколько старомодным). «Трр» – телефонный звонок. И пружинным движением он приложил руку к груди, точно проделал перед вами восточный *«селям»*; утрированно вежливый поклон и легкие шаги, точно прыжки пантеры, к телефону.

– Книгоиздательство «Скорпион»... Да, да... Чудесно!

«Я с Богом воевал в ночи: на мне горят его лучи», – вспоминаете вы его стихотворение, а вот он сухой, замкнутый, деловитый повелительно-вежливым тоном кричит в телефон. Вам начинает казаться, что это колдовство, что Валерий Брюсов нарочно такой перед вами, чтобы скрыться. Вы застали его врасплох. Может быть, перед вашим приходом он чертил здесь магические круги. А сейчас прямо такой, какой стоит с телефонной трубкой и в застегнутом сюртуке, провалится сквозь пол или улетит в трубу на шабаш вместе с героями своего «Огненного Ангела». И комната уж не комната. И не деловой господин, склоненный над телефоном, а врубелевский демон, склоненный над миром. Где вы? Не лучше ли вам уйти, пока не поздно?

Поднял грустные свои глаза, неопределенно устремленные над вашей головою: слушает не то отчет о ходе типографской работы, не то смутную песнь о зарождении миров – повесть «про древний хаос, про родимый». Как похож он теперь на свой портрет, писанный Врубелем! Исполнительный формалист у прибора или принц Гамлет с черепом в руках: «Быть или не быть». «Да, да», – положил телефонную трубку.

– Я к вашим услугам: у меня в распоряжении пять минут.

Церемонно пружинным движением показал вам стул. Сам не сел. Руками держась за спинку стула, приготовился вас слушать. Вы еще ничего не сказали. Почему-то вам кажется, что из вас насильно вынули мысли, и вы забываете самое нужное, о чем нужно поговорить. «Я могу уделить вам пять минут». «Трр» – телефон. Прыжок к телефону: «Книгоиздательство «Скорпион». Телефонная трубка опять упала. Вернулся. Молчит. Взор опущен, но вам кажется, что на вас смотрят сквозь опущенные веки. Строгая властность внимания гипнотизирует вас. Вы непроизвольно уж боретесь с гипнозом. Слагаете оружие, и тут он начинает с вами говорить так вежливо; грустная, детская улыбка мерцает на совершенно серьезном, строгом лице. Лицо то прекрасно, то некрасиво. То строен, то неуклюж. То угловатость движений, то гибкость их необычайная. То неприязненное чувство шевелится у вас к этому необыкновенному человеку, к этому уже не человеку, разложившему себя на безумие и застегнутый сюртук, так что уже нет в нем человека, а только безумие в сюртуке. То, наоборот, вы хотите преклониться перед ним, вечно распинаемым тяготой бремени, которое он на себя взял. Такой талант, такая яркая индивидуальность: мог бы оставить в стороне все посторонние хлопоты?

* * *

А на нем бремя ответственности за целое движение, мощной волной охватывающее Россию. Он один его организовал. Тот безумец, призывающий к радости песен, радости плясок, оказывается чуть ли не подвижником, чуть ли не аскетом.

Какая сильная личность, какое прекрасное явление: талантливейший из русских поэтов современности еще и умнейший, корректнейший из них. Часто он кажется властным: ну еще бы: спасибо ему, что он такой. Ведь эта властность вытекает из чувства ответственности. Он сознает ответственность за судьбы того течения, которое ему дороже жизни; а кто из нас так беззаветно предан своим идеалам? Не продаем ли мы эти идеалы за чечевичную похлебку славы, капризов или личного спокойствия?

И когда мы так поступаем, Брюсов властно напоминает о долге. Он как бы краснеет за наши ошибки, вытравляет из нового искусства дух провокации, профанации, ухарства и разгильдяйства. Слишком достаточно разгильдяйства, и теперь, когда наступила организационная работа, когда нужно сплотить людей, проповедующих новое искусство массам, Брюсов всей своей жизнью, каждым поступком своим показывает нам пример. Я не верю в искренность и серьезность тех из нас, кто этого не понимает. Брюсов не только большой поэт, он наш лозунг, наше знамя, наш полководец в борьбе с рутиной и пошлостью.

Таков Валерий Брюсов. Весело, молодцевато несется он вдоль улиц, вертя тростью. Вы не успели его узнать, как уж он вырастает перед вами: всегда кажется, что вырастает он из-под ног. Есть во всей фигуре Валерия Брюсова что-то бодрое, стойкое, ловкое. Я уверен, что он был бы хорошим гимнастом. Говорю это потому, что редко встретишь в писателе еще и просто здорового человека, особенно если и внешность, и внутренний мир его отмечены печатью необычайного, исключительного. Часто в писателе исключительность эта оказывается просто позой или вырождением. В Брюсове ценна нам здоровая исключительность. Оттого-то свет его поэзии – здоровый свет дня или луч звезды ночью, а не болотный, блудливый, мерцающий над гнилью огонек. И поэт страсти, Валерий Брюсов – поэт здоровой целомудренной страсти.

Много ли таких поэтов в наши дни?

Брюсов – вулкан, покрытый льдом. Кто не испугается льда, способного заморозить его личные отношения с поэтом, тот увидит в нем и вулканические взрывы, которыми взлетело перед нами его сжигающее творчество. Да, мы ценим Валерия Брюсова. Но мы и вполовину не оценили его.

В Апокалипсисе грядущий храм измеряет Иоанн мерой длины. Там, где творчество все еще растет, а средства изобразительности исчерпаны, размеренная сухость, даже символика аллегорическим знаком глубже экстаза, выявленного в экстатических словах. Там, где боль переходит в анестезию, а голос страдальца охрип от крика, ему остается только холодно улыбаться мучителям.

Все это применимо к личности Валерия Брюсова. Не потому ли сумел он взвесить все слова, все поступки, что остался поэтом там, где другие теряют свое творчество? Здесь укрыл он себя от назойливых соглядатаев числами, сроками, отношениями. Но кто в господине с черной бородкой – господине, склоненном над телефоном, – увидит принца Гамлета с черепом в руках, тот никогда не забудет личности Валерия Брюсова.

* * *

Кто этот господин такой бледный, такой задумчивый у стены? Стоит – скрестил руки в фойе театра среди марионеточных сюртучников, среди плеска шелковых волн дамского платья, весь обсыпанный треском ненужных слов – один, один стоит он там. «Валерий Брюсов», – слышите в шепот, и лорнет поднимается к глазам. Но его уж нет.

Приходите в литературно-художественное или иное эстетическое общество в Москве. Вот художники, вот музыканты, а вот и поэты, критики, адвокаты, общественные деятели – все тут. Как хорошо умеют они говорить! Как интересно их слушать! Как богато! Как пышно! Как все повторяются! Как в ритме их отношения к искусству, в музыке их душ растет мелодия «Чижика»: «Чижик, Чижик»...

Вот что невольно мелькает у вас в голове, пока, слегка жестикулируя правой рукой (Ницше тоже слегка жестикулировал в разговоре), он дает свои объяснения. Если вы пришли показать стихи, он холодно разберет каждое слово, разобьет в вас ваше горделивое самомнение. Не только укажет на недостатки, но и с математической точностью их докажет. Попутно сделает экскурсию в историю литературы, осыпет градом цитат, ухватится за одно слово хорошо вам известного стихотворного отрывка и этим словом стряхнет с вас ходячие взгляды поэтов и критиков на индивидуальность разбираемого поэта.

Если вы пришли к нему, желая сообщить свои соображения о том или ином идейном течении, он с любознательностью необычайной выпьет у вас все ваши мысли, легко овладеет вашей терминологией, сам сделает вывод из ваших слов, вовсе необычайный, пунктуально доказав, что иного вывода сделать нельзя.

– Извините, пять минут уже прошло. Мне надо идти. – Церемонно отвесит поклон, после горячих своих слов снова такой холодный, холодный, холодный. Сухо подаст вам сухую свою руку, словно вычерчивая в воздухе геометрическую фигуру. Вы одеваетесь. Старомодно, вежливо поможет одеться; и – «трр» – опять телефон. Прыжок к телефону. Уходя из редакции, вы слышите:

«Книгоиздательство «Скорпион»... Да, да, да...»

«Чудесно».

Станьте у фонаря. Посмотрите, как он пройдет – пролетит мимо, упругими, легкими движениями, точно скачками пантеры, скроется в вечернем тумане – куда: в рабочий свой кабинет, на шабаш в надзвездные края уйдет из редакции «вольный сын эфира» или в заседание общества, где резкий, точно орлиный голос его разрежет молчание деловым клекотом: «Согласно параграфу устава»... А глаза его, когда так говорит, – грустные, грустные, глаза его – задумчивые безумно.

* * *

Старомодная вежливость и какая-то исступленная целомудренность в утаивании себя, как непонятна она подчас неврастеникам наших дней; они просыпают свои чувства, свои слова, свои безумия на грудь каждому встречному. Посмотрите, вот он, современный поэт. Он или конфетный херувим, оперный красавец, или юродивый. Или держит себя героем, выгибает грудку колесом, попирая тротуар штемпелеванной калошей; или он такой милый, такой нежный, такой добрый: и вдруг с ангельской улыбочкой сделает вам гадость: потирает ручками, трусит, трусит вдоль литературы российской, вынюхивая и высматривая.

Не таков вымирающий литератор прошлого: такой большой, такой смешной, смешной: рука трясется, палец грозит, спина выгнута; попадает калошами в лужу.

Редко, редко пересечет залу сосредоточенное лицо, как будто совершенно чуждое собранию. Редко, редко с эстрады раздадутся слова, обращенные к публике. Это будут не громкие слова: скорее это будут примечания к беседе в виде цифр, цитат, историко-литературных примеров. Речь трезвая, сжатая, простая. Но именно она-то и сохранится в памяти у вас навсегда, а пышные слова угаснут. Так говорит Валерий Брюсов: поправки, цифры, цитаты. А вот сумеет же при помощи цитат и дат уничтожить любого оппонента.

Поднимается на эстраду высокий господин в наглухо застегнутом сюртуке: скажет толково. Поднимется и сядет. И нет его.

А противник уничтожен.

Таким видел я его на литературных собеседованиях в былые годы; тогда говорил он среди врагов. Теперь враги эти – его почитатели. Он их покорил. Теперь не видно его на вторниках в кружке. Редко, редко промелькнет его черный, затененный силуэт. Если промелькнул, значит, знает, зачем пришел. Брюсов бывает только там, где присутствие его необходимо.

Брюсов надел на безумие свой сюртук, сотканный из сроков и чисел. Безумие, наглухо застегнутое в сюртук, – вот что такое Валерий Брюсов. Такой он, когда создает свои дивные образы, такой он, когда разбирает перед начинающим поэтом художественные красоты Баратынского и Пушкина или латинских поэтов (руки летают по полкам, книги точно сами собой раскрываются в нужном месте). Таков он в «Скорпионе» у телефона, в типографии, на выставках – Гамлет, склоненный над глубиной, заплетенной в числа. «Трр» – телефонный звонок. И Брюсов у телефона.

– «Скорпион»... Да, да, да. Чудесно».

*1908*

# БАЛЬМОНТ

## I

Поэзия К. Д. Бальмонта имеет несколько стадий. *«В безбрежности»* и *«Тишина»* вводят нас в мистицизм туманов, камышей и затонов, затерянных в необъятности северных равнин, как угрюмый кошмар, пронизывают мировые пространства эти равнины, собирая туманы. Это взывания Вечности к усмиренным, это – воздушно-золотая дымка над пропастью или сладкоонемелые цветы, гаснущие в сумерки вечеров. Это – золотая звезда, это – серая чайка. Это – песня северных лебедей.

Мутные волны хаоса, отливающие красным заревом, исступленные крики замерзающих в холоде безбрежности, первое веяние будущих гроз и громовых раскатов, уродливые изломы порока – вот что неожиданно поражает в *«Горящих зданиях»*. Тут решительный перегиб от буддийской онемелости и величавого холода к золотисто-закатному, винному пожару дионисианства.

Знойные потоки солнечной светозарности омывают нас вечной лаской, когда раздаются звучные строки о том, что мы *«будем как солнце»*. Орлиный взлет к обаятельному томлению июльских дней и к печали пожарных закатов.

Сборник *«Только любовь»*, соединяя разрозненные черты нескольких периодов творчества К. Д. Бальмонта, не является, однако, новым взлетом в вышину. Он – только полнее, многозвучнее, многоцветней, заканчивая какой-то большой период творчества. Вот почему удачна мысль назвать его *семицветником*.

До последнего времени чистая поэзия приближалась к музыке. Музыка от Бетховена до Вагнера и Р. Штрауса рисовала параболу по направлению к поэзии. В развитии философской мысли тоже наблюдались признаки, сближающие ее с поэзией. Проблематическая точка, где поэзия, музыка и мысль сливаются в нечто нераздельное, неожиданно приблизилась к нам. Эта точка – мистерия.

Все меньше и меньше великих представителей эстетизма. Среди поэтов все чаще наблюдаются передвижения в область религиозно-философскую. Ручьи поэзии переливаются в теургию и магию. Для чистой поэзии наступает пора осени. Тем драгоценнее, тем прекраснее лепестки еще неугасших цветов, отливающие красным и синим жаром:

Есть в осени первоначальной
Короткая, но дивная пора...

Весь мир тогда одевается в золото, и деревья трепещут яхонтовыми подвесками. Бальмонт – последний русский великан чистой поэзии – представитель эстетизма, переплеснувшего в теософию. Теософский налет этой поэзии, сохранившей еще девственность, и есть признак ее осени. Луч заходящего солнца, упав на гладкую поверхность зеркала, золотит его бездной блеска. И потом, уплывая за солнцем, гасит блеск. Бальмонт – сияющее зеркало эстетизма, горящее сотнями яхонтов. Когда погаснет источник блеска, как долго мы будем любоваться этими строчками, пронизанными светом. Беззакатные строчки напомнят нам закатившееся солнце, *осени первоначальной* короткую, золотую пору.

* * *

Бальмонт – залетная комета. Она повисла в лазури над сумраком, точно рубиновое ожерелье. И потом сотнями красных слез пролилась над заснувшей землею. Бальмонт – заемная роскошь кометных багрянцев на изысканно-нежных пятнах пунцового мака. Сладкий аромат розовеющих шапочек клевера, вернувших нам память о детстве.

Снопы солнечного золота растопили льды, и вот оборвался с вершины утеса звенящий ручей. Не перетягивают ли вдали ниспадающие нити жемчужин, как струны, вечно натянутые на груди утеса? Длинное узкое облачко перерезало утес. Вот оно ползет, будто легкий смычок, извлекая жемчужные вздохи счастья. В грозовом разрыве дымных глыб замелькал нам, как молния, атласный, рубино-алый платок. Опять ниспал *«мировой, закатный рубин»* в небесном *«пире пламени и дыма»*.

Кто-то великий и нежный, *«сознавший свою бездонность»,* развел на поляне *«дымно блещущий»* костер. *«Желтым вихрем»* закружилось, танцуя, лапчатое пламя, а когда он стал бить молотом по горящим головням – стаи красных шмелей отрывались от огненных, плещущих лепестков – кружась и жужжа, окунались в хаос ночи.

Кто-то, года собиравший все брызги солнца, устроил праздник. Из ракет и римских свеч он выпустил миллионы гиацинтов. Он разукрасил свой причудливый грот собранными богатствами. На перламутровых столах наставил блюда с рубиновыми орешками. Золотые фонарики Вечности озарили. Он возлег в золотой короне. Ложем ему служил бледно-розовый коралл, и он ударял в лазурно-звонкие колокольчики. И он разбивал звонкие колокольчики рубиновыми орешками. Снежно-пенный каскад срывался у входа с утесистой кручи, словно море ландышей. Кто-то нырял в пенную глубину. И вновь выходил на сушу. С кудрей его, как брызги, ниспадали белые ландыши. Сонный лебедь плавал на холодных струях.

И когда лучезарная, перламутровая раковина показалась на горизонте, мрак стал редеть. Кто-то сел между крыльями белого лебедя и понесся, ликуя, в водовороте утренней бирюзы. То, что неслось, возносясь, казалось, растянутым облачком: вот оно перерезало утес. Как струны, натянутые на груди утеса, ниспадали жемчужные, вечные струи.

Узкое облачко, как легкий смычок, заскользило на струнах, и опять раздались вздохи счастья. День кончался.

Сгущались сумерки. Стаи красных шмелей уносились куда-то. Золотой край ризы опрокинулся за горизонт – помчался караван света в холодных безднах мировых пустынь. Тучка светового тумана полетела от нас, и мы сказали, подавляя вздох: «Опять над землей воссияла комета!.. Вот уходит она в Вечность, благословляя снопом прощальных огней!..»

* * *

Бальмонт – золотой прощальный сноп улетающей кометы эстетизма. Блуждающая комета знает хаотический круговорот созвездий, и временные круги, «и миллионы лет в эфире, окутанном угрюмой мглой».

Бальмонт – теософ, *«пронзивший свой мозг солнечным лучом»,* заглянувший в мировое. В мировом разбрызганы бриллианты звезд с их опьяняющей музыкой, яркими цветами и ароматами.

В музыкальных строках его поэзии звучит нам и грациозная меланхолия Шопена, и величие вагнеровских аккордов – светозарных струй, горящих над бездною хаоса. В его красках разлита нежная утонченность Боттичелли и пышное золото Тициана.

*1904*

## II

Легкая, чуть прихрамывающая походка точно бросает Бальмонта вперед, в пространство. Вернее, точно из пространств попадает Бальмонт на землю – в салон, на улицу. И порыв переламывается в нем, и он, поняв, что не туда попал, церемонно сдерживается, надевает пенсне и надменно (вернее, испуганно) озирается по сторонам, поднимает сухие губы, обрамленные красной, как огонь, бородкой. Глубоко сидящие в орбитах почти безбровые его карие глаза тоскливо глядят, кротко и недоверчиво: они могут глядеть и мстительно, выдавая что-то беспомощное в самом Бальмонте. И оттого-то весь облик его двоится. Надменность и бессилие, величие и вялость, дерзновение, испуг – все это чередуется в нем, и какая тонкая прихотливая гамма проходит на его истощенном лице, бледном, с широкораздувающимися ноздрями! И как это лицо может казаться незначительным! И какую неуловимую грацию порой излучает это лицо! Вампир с широко оттопыренными губами, с залитой кровью бородкой, и нежное дитя, ликом склоненное в цветущие травы. Стихийный гений солнечных потоков и ковыляющий из куста фавн. И оттого-то широкополая серая шляпа, жалко висящее пальто, в котором дитя-вампир шествует по Арбату, производит иногда жалко-трогательное впечатление. Не до конца скромность. Но не до конца дерзость тоже. Аромат лугового клевера, куда склонить бы лицо, склонить и – ах! – ароматом упиться, упиться, – розовый клевер, благоуханный... Но то не зеленый луг: то венок из трав луговых на пищащей летучей мыши. И обратно: мстительный гений грозы, демон сжигающей страсти, наконец, сам рыжебородый Тор, но Тор, бредущий тоскливо по Арбату в октябрьский день, когда струи дождя дни и ночи натянуты над городом. Он останавливается, он грозит стихийными бедами – Тор на Арбате, – и вдруг надменно топнет ногой по мокрому асфальту: «Я в этот мир пришел, чтоб видеть солнце!» – «Чего-с?» – повертываются к нему приказчики.

Вот где его противоречие, слабость его, разорванной души неутоленная боль.

Ах, напрасно говорит он о себе, напрасно: «Вы разделяете, сливаете, не доходя до бытия: о, никогда вы не узнаете, как безраздельно целен я». Вовсе он не целен – не целен Бальмонт. Или, пожалуй, и да: целен, но странной цельностью.

Целен в своем отрешенном от земли полете – там, в пространствах, там, ночью, там – где, по его же словам, «темно и страшно».

«О ночь, возьми меня: я так устал от дня». И ночь его взяла: не вернет, не вернет.

С той поры всегда только в пространстве Бальмонт, никогда не на Арбате. И носится по земле, носится: Арбат, Париж, Испания, Мексика, опять Арбат. Может быть, надо исчислить орбиту его иначе: вернее совершает он свое кругопространственное плавание в более широком масштабе: Земля, Марс, Венера, Сатурн, Геркулес.

Проездом мимо земли бледным он нежитем пройдется и по Арбату, прочтет реферат, бросит нам букетец созвездий и – мое почтенье: приподнимет шляпу, да и... нет его.

«Сорвался разум мировой, – сказал он, – и миллионы лет в эфире окутаны туманной мглой».

Да, но вместе с мировым разумом сорвался разум Бальмонта, и нет уже мудрости в нем осязать действительность. И стены – не стены уж больше, и комната больше не комната, а четыре перегородки в пространстве. Мировой гражданин тонкий, умный, высокоталантливый – мировой гражданин с сорвавшимся разумом, умеющий несравненно лучше распевать интерпланетный марш, нежели интернационал, вот кто такой Бальмонт.

Бедный Бальмонт! Тщетно силится он ухватиться за землю, касаясь ее. Пересекая земную атмосферу, он машет нам шляпой и поет, и кричит, и плачет; заверяет, что он поджигает здания; что он – страсть и жизнь, и цветок орхидеи. Так бездомный аэролит, проницая воздух, на мгновенье загорится, красным блеснет орхидейным цветком. Фьюить – и нет его: ледяные пустыни приняли его опять, оледенили и мчат, мчат.

«Кто услышал тайный шепот Вечности, для того беззвучен мир земной». Сказал – и мир истаял. Тогда захотелось земли и света.

«Я в этот мир пришел, чтоб видеть солнце». И верят ему. А я – я не верю. Сам он зажег эти солнца, чтобы осветить мрак небытия, и его призывы к жизни – игра северного сияния на далеком полюсе. Рубином он назвал солнце: ах, эта ледяная глыба в огне северного сияния! Клянется, что ею подожжет он мир: он жжет и холод. Обожженный холодом, обожженный Бальмонт! Пролетая от Сатурна к Венере, мимо земли, он старается оказать ей любезность (хозяйке дома всегда оказывают честь), называя *лунные свои струйности сладострастием, а земляной пыл любострастных объятий – лепестковостью.* И бальмонтисты упражняются в флирте, а бальмонтистки, обрамляя головки прическами в *стиле нуво,* накалывают на грудь *кровожадные орхидеи.* Критика поднимает шум, а Бальмонт, жрец нового храма, из которого вынесут пламя земного пожара, сидит себе где-нибудь на луне и клянется ей в верности: прославляет небытие...

Бальмонт увидал пространства души. Бальмонт увидал пространства звезд. И сказал, что пространства души и суть звездные пространства. И пространства души уплыли в пространства: не соединил эти пространства в живом соединении, в символе. И тело осталось телом, пустой оболочкой, а душа, украденная пространством, ему подвластная, вертится в вечном круговороте без точек опоры. Душа Бальмонта коснулась бесконечности, ей подчинилась: такая бесконечность, *бесконечность дурная* (выражение Гегеля): это – миллиарды верст и дней. Вместо того чтобы воплотить в мгновение мир, он мгновение растянул в бесконечность мирового процесса. Поет: «Я сгораю». Лучше бы он заплакал: «Замерзаю». И если ценность есть бытие одушевленное, соединяющее дух и эмпирику, то Бальмонт не соединил мировое с земным. Наоборот: разъединил. И осталась только эмпирика, да мировой круговорот, о котором он говорит: «Яйцевидные атомы мчатся».

Бальмонт глубоко обижен: «Как будто душа о желанном просила, но сделали ей незаслуженно больно. И сердце застыло, но сердце простило. И плачет, и плачет, и плачет невольно». Буддист-оргиаст – вот кто Бальмонт. Какое вопиющее противоречие!

Его жизненный путь на свитке бытия рисует одновременно два узора: красные арабески и холодную эмблему какого-нибудь Дармакирти, буддийского мудреца. Оба рисунка вместе производят тяжелое впечатление: кто-то, умирая, начертал таинственный знак, и от этого знака изошел кровью кто-то другой и залил эмблему своей кровью –

перед нами клякса. «Переломанные кости стучат... А ручьи говорят, говорят».

И Бальмонт не ходит больше по земле, а висит в безысходных пустотах.

Холодно ему. Войдет в ярко освещенную комнату. Там модернистки, в платьях à la Бёрн-Джонс, стараются быть лепестками. Между ними с цветком туберозы расхаживает Бальмонт. Гордо и важно, как праздничное дитя, он оглядывает их в пенсне.

Помню его в студии художника. Он прочитал там букет стихов – букет цветов, сорванный в мировых иссиня-синих лугах, над красными обрывами (как обрывами песчаника) догорающих зорь. Может быть, недавно еще он сидел так в этих лугах, где качались звезды-курослепы на луне – бел-горючем камне, – и долгую свою слезную пел он песню. Стало ему пусто – и вот пришел к людям. Назвал горькие он ключи, стекающие с лунного камня, «сладострастием», а зори – пожаром страсти. Пришел: барышни, дамы и кавалеры, сидящие вдоль стен, качнулись восхищенно справа налево, слева направо. Барышни, дамы – все точно с картины Бёрн-Джонса. Кавалеры – парикмахерские куклы в прическах à la Уайльд. Стилизованные головки качались, как головки колокольчиков, трезвоня в свою пошлость, а Бальмонт раздарил им мировые цветы, которые они приняли за кровожадные орхидеи.

Мне было жаль Бальмонта. Сидел грустный, и жалобно гасло северное сияние его души: ведь оно для большинства его читателей только пламя земляной печи, тонко раздражающее чувственность. Сияние за полярным кругом принимают ведь за душный зной тропиков. Ледяной, рубином пылающий осколок – Бальмонтово солнце – всегда тает в теплицах модернизма. Приходит из пространств и не видит зеркал, люстры, разодетых, пышущих жаром дам; видит спадающие со стен водопады времен; созвездие Ориона, окруженное красными кометами. А то не кометы, а дамы в красных платьях. Войдет, осиянный, и сияние стекает. Лед пустынь, соприкасаясь с жаром, взрывается паром, и – паф! Клубы пара. Пенсне надменно взлетело на нос, ярко-огненная бородка взлетела тоже. Начинается стадия пресловутой бальмонтовской дерзости. Теперь он способен сказать: «Я – солнце». А это – глубокая истерика; это – надвое разорванная душа.

«Я – Бог, я – царь, я» – и паф, паф, паф! Клубы пара. «Ах»! – шепчут дамы. «Гы-ы», – фыркает где-то свинообразный пошляк.

Бедный Бальмонт, бедное, одиноко в пространство ночи закинутое дитя!

Холодно ему, холодно. Не отогреть его, не отогреть. Он ушел далеко, далеко. Приходите к нему, посидите, и вы поймете, что трудно с ним говорить, вести беседу. Беседа всегда обрывается, потому что он не слышит людей, не умеет слышать. И хотел бы, да не может. И это не замкнутость, а полная беззащитность. Он может внимать и молчать, то есть слушать; но слушать не собеседника, а свою собственную музыку. Он может говорить; но его речь – беседа, обращенная к самому себе. Вне этого начинается только автоматическая светская речь или историко-литературный разговор.

Тщетно хватается он за все, за что можно ухватиться, – за блеск очей, за блеск свечей, за блеск книжного знания. Ежегодно прочитывает целые библиотеки по истории литературы, теософии, востоку, естествознанию. Но книжная волна без остатка смывает книжную волну. Книжные волны лижут голый утес; как с утеса вода, сбегает с Бальмонта книжная мудрость, не изменяя его. Был Бальмонт, есть Бальмонт, будет Бальмонт. А волна за волной набегает на него – увлечение той или иной отраслью знания. Когда же пытается он примирить интересы познания с творчеством, получается одно горе. Так, недавно нашло на Бальмонта естествознание; засел за ботаники, минералогии, кристаллографии. И в результате *«Литургия Красоты»*, где часто в рифмованных строках дурного тона натурфилософия – смесь Окена с алхимией.

Нашла на него полоса народных поверий. Но я не верю в его способности исследователя. Хорошо изъяснял он мне в Париже Словацкого, но вероятнее всего изъяснял лишь себя. Он хочет ходить во всех одеяниях. И много у него чудесных личин. Но есть личины и нечудесные, как, например, *«Жар-Птица»*.

Теперь ему кажется, что на Златопером Фениксе летит он в мир славянской души, а мы видим Бальмонта верхом на деревянном петушке в стиле Билибина. Но я не боюсь за поэтический талант Бальмонта.

Завтра встанет он с петушка, надменно взлетит к лицу надменное его пенсне, и – паф, паф, паф! Уйдет в синие свои, синие, синие просторы. Наденет шляпу, запоет интерпланетный марш и... нет его: пошел описывать рейсы: земля – луна – солнце – земля.

Нет, даст еще нам Бальмонт свои дивные песни, нет, еще он не умер, как кажется это многим.

Но и теперь, и прежде, и потом он заслуживает глубокого сожаления. Он не сумел соединить в себе все те богатства, которыми наградила его природа. Он – вечный мот душевных сокровищ: давно был бы нищ и наг, если бы не получал он там, в пространствах, какие-то наследства. Получит – и промотает, получит и промотает. Он отдает их нам. Проливает на нас свой творческий кубок.

Но сам он не вкушает от своего творчества.

Нам сокровища его музы сверкают цветами жизни, для него они – ледяные осколки, озаренные огнем померкшего сияния.

Жизнь не соединил он с творчеством в символе ценности и бесцельно носится в мировых пустынях небытия.

Бедный, бедный Бальмонт, бедный поэт...

*1908*

# АПОКАЛИПСИС В РУССКОЙ ПОЭЗИИ

Панмонголизм!
*Вл. Соловьев*

Предчувствую Тебя.
*А. Блок*

## I

Нет никакой раздельности. Жизнь едина. Возникновение многого только иллюзия. Какие бы мы ни устанавливали перегородки между явлениями мира – эти перегородки невещественны и немыслимы прямо. Их создают различные виды отношений чего-то единого к самому себе. Множественность возникает как опосредствование единства, – как различие складок все той же ткани, все тем же оформленной. Сорвана вуаль с мира – и эти фабрики, люди, растения исчезнут; мир, как спящая красавица, проснется к цельности, тряхнет жемчуговым кокошником; лик вспыхнет зарею; глаза – как лазурь; ланиты – как снеговые тучки; уста – огонь. Встанет – засмеется красавица. Черные тучи, занавесившие ее, будут пробиты ее лучами; они вспыхнут огнем и кровью, обозначится на них очертание дракона: вот побежденный красный дракон будет рассеян среди чистого неба.

## II

Стояла весна 1900 года. Темное крыло грядущего затенило дни, и в душе поднялись тревожные сновидения. Человечеству открылся единственный путь. Возник контур религии будущего. Пронеслось дыхание Вечной Жены.

Лекция Соловьева «О конце всемирной истории» поразила громом. Но великий мистик был прав. Помню его с бездонно устремленными очами, с волосами, разметавшимися по плечам, иронически-спокойного с виду, задумчивого, повитого тучей огня. Резко, отчетливо вырывались слова его брызгами молний, и молнии пронзили будущее; и сердце пленялось тайной сладостью, когда он уютно склонял над рукописью свой лик библейского пророка; и картина за картиной вставали среди тумана, занавесившего будущее. Обозначился ряд ледяных пиков, крутых снегоблещущих гор, по которым мы должны будем пройти, чтобы не свалиться в пропасть. А из черных провалов взвивался дым туч; лучи солнца, обливая тучи кровью, являли в дымах грядущий лик воспламененного яростью дракона.

Но с бессмертных высот платонизма и шеллингианства Соловьев увидел розовую улыбку Мировой Души. Он понял и сладость «Песни

Песней», и знаменье «Жены, облеченной в солнце». И вот, с философских высот, сошел в этот мир, чтоб указать людям на опасности, им грозящие, на восторги, им неведомые. И в уютных комнатах раздавался его рыкающий глас, и длинные руки лихорадочно перелистывали страницу за страницей. Боролся с ужасом, сильный и властный; казалось, точно перевертывал не страницы, но срывал маску с утаенной врагом истины. И маска за маской слетали; и маска за маской рассыпались туманным прахом. И зажигался прах. *И злое пламя земного огня* разгоралось. Но «все, кружась, исчезало во мгле» – и вот мы сидели за чайным столом, и он, окончив чтение, оглашал стены безумно детским хохотом, прислушиваясь к шуткам. Но виденья, им вызванные, грозились в весенних окнах золотыми зарницами.

Меня поразила не столько сама «Повесть об антихристе», сколько слова действующих лиц: «А я вот с прошлого года стала тоже замечать, и не только в воздухе, но и в душе: и здесь нет полной ясности... *Все какая-то тревога и как будто предчувствие какое-то* зловещее» («Три разговора»). В этих словах я прочел все неуяснимое доселе в своих личных переживаниях. Я обратился к Владимиру Сергеевичу с вопросом о том, сознательно ли он подчеркивает слова о тревоге, подобно дымке, опоясавшей мир. И Владимир Сергеевич сказал, что такое подчеркивание с его стороны сознательно. Впоследствии слова о *«дымке»* подтвердились буквально, когда разверзлось жерло вулкана и черная пыль, подобно сети, распространилась по всей земле, вызывая «пурпуровое свечение зорь» (Мартиника). Еще тогда я понял, что причины, являющие перед глазами эту сеть, наброшенную на мир, находятся в глубине индивидуального сознания. Но глубины сознания покоятся в универсальном, вселенском единстве. Еще тогда я понял, что дымка, занавесившая духовный взор, падет на Россию, являя вовне все ужасы войн и междоусобий. Я ждал извне признаков, намекающих на происходящее внутри. Я знал: над человечеством разорвется фейерверк химер.

И действительность не замедлила подтвердить эти ожидания: раздались слова Д. С. Мережковского об апокалиптической мертвенности европейской жизни, собирающейся явить Грядущего Хама. Появился новый тип, воплотивший в себе хаос, вставший из глубин, – тип хулигана. Грозно вырос призрак монгольского нашествия. Над европейским человечеством пронесся вихрь, взметнул тучи пыли. И стал красен свет, занавешенный пылью: точно начался мировой пожар. Еще Ницше накануне своего помешательства предвидел всемирно-историческую необходимость всеобщей судороги, как бы гримасы, скользнувшей по лицу человечества. «Мировая гримаса» – маска, надетая на мир, ужаснула и Вл. Соловьева. Мережковский указал на мировое безумие, подтачивающее человечество. Хаос изнутри является нам как безумие, – извне, как раздробленность жизни на бесчисленное количество отдельных русл. То же в науке: неумелая специализация порождает множество инженеров и техников с маской учености на лице, с хаотическим безумием беспринципности в сердцах. Безнравственное приложение науки создает ужасы современной войны с Японией – войны, в которой видим явившийся нам символ встающего хаоса. Просматривая брошюру Людовика Нодо «Они не знали», узнаем, что все наши военные операции – сплошной оптический обман. Япония – маска, за которой – невидимые. Вопрос о победе над врагами тесно связан с перевалом в сознании, направленным к решению глубочайших мистических вопросов европейского человечества.

Соловьев глубоко провидел мировой маскарад, участниками которого мы являемся. Дымка, носившаяся в воздухе, после смерти Соловьева, правда, осела, как бы прибитая дождем. Небо глубочайших душевных глубин очистилось. Там замелькали нам чьи-то вечные, лазурно успокоенные очи, но зато пыль, носившаяся в небе, осела на все предметы, пала на лица, резко очерчивая, почти искажая естественные черты, создавая невольный маскарад.

Вихрь, поднявшийся в современной России, взметнувший пыль, должен неминуемо создать призрак красного ужаса – облака дыма и огня, – потому что свет, пронизывая пыль, зажигает ее. Следует помнить, что призрачен красный дракон, несущийся на нас с Востока: это туманные облака, а не действительность; и войны вовсе нет: она – порождение нашего больного воображения, внешний символ в борьбе вселенской души с мировым ужасом, символ борьбы наших душ с химерами и гидрами хаоса. Тщетна борьба с ужасной гидрой: сколько бы мы ни срубили змеиных голов, вырастут новые, пока мы не поймем, что самая гидра призрачна; она – Маска, наброшенная на действительность, за которой прячется Невидимая; пока мы не поймем, что Маска призрачна, она будет расти, слагая кровавые всемирно-исторические картины: извне налетающий дракон соединится с красным петухом, распластавшим крылья над старинными поместьями в глубине России; все потонет в море огня. Призрак будет смеяться. И «красный смех» его подожжет вселенную. Светопреставление для ослепленных ужасом – ведь оно только мировой «красный смех» ужаса.

Упрекают Л. Андреева в субъективизме: вместо того чтобы описывать массовое движение войск или бытовую картину войны, он будто грезит, но в этом его проникновение в современность. Вот слова очевидца войны: «В современной войне все таинственно, рассеянно, далеко, невидимо, отвлеченно; это – борьба жестов, воздушной сигнализации, электрических или гелиографических сношений... Приблизьтесь к сражающимся – и вы ничего не увидите пред собой... Если это батарея, то, укрытая за какой-нибудь складкой почвы, она, кажется, без цели и смысла палит в пространство... Вы постоянно обмануты фантасмагорией... Это – война... невидимая, бесформенная, скрытая... Кто взял Ляоян? Японская армия? Да, конечно, японская армия, но с помощью кошмара... Потребность в надежде, иллюзия, апатия, фантазия... небылицы... незнание действительности – вот из чего состояла первая кампания» (Людовик Нодо). Узнать *действительность* – значит сорвать маску с Невидимой, крадущейся к нам под многими личинами. Соловьев пытался указать нам на благовидную личину лжи, накинутую врагом на лик Той, Которая соединит разъединенные небо и землю наших душ в несказанное единство. Только заревые лепестки вечных роз могут утишить жгучесть адского пламени, лижущего теперь мир. Вечная Жена спасает в минуты смертельной опасности. Недаром вечно женственный образ Брунгильды опоясан огненной рекой. Недаром ее сторожит Фафнер, чудовищный дракон. Соловьев указал на личину безумия, грядущего в мир, и призывал всех обуреваемых призраком углубиться, чтобы не сойти с ума. Но углубиться к вечно женственным истокам Души – значит явить лик Ее перед всеми. Тут начинается теургическая мощь его поэзии, в которой соприкоснулись фетовский пантеизм, лермонтовский индивидуализм с лучезарными прозрениями христианских гностиков.

Я не видал Соловьева после незабвенного для меня вечера, но мне многое открылось с той поры. Я не понимал в Соловьеве вечных обращений к Лучезарной Подруге, но заря, опоясавшая горизонт, усмиряла тревоги. Я понял, что эти тревоги не относятся лично ко мне, но и всем угрожают. В те дни я понял всемирность заревых улыбок и лазурь небесных очей. Я начинал понимать, что как в современной войне все таинственно, рассеянно, далеко, невидимо, отвлеченно, так и в мистических волнах, прокатившихся в мире для того, чтобы столкнуться в борьбе: эта борьба начинается не с поступков, реализованных видимостью, а *с борьбы жестов, воздушной сигнализации*. Все начинается с мгновенных немых зарниц. Но растут зарницы. Немота их разражается громами. Тогда начинается реализация вспыхнувших символов: символами становятся окружающие нас предметы, появляются люди-маски. Наконец, маски спадают, и перед нами проходят лица, запечатленные зарей. Она воплощается в мир. Тают ледяные оковы мрака. Сердце слышит полет весны...

## III

Цель поэзии – найти лик музы, выразив в этом лике мировое единство вселенской истины. Цель религии – воплотить это единство. Образ музы религией превращается в цельный лик Человечества, лик Жены, облеченный в Солнце. Искусство поэтому – кратчайший путь к религии; здесь человечество, познавшее свою сущность, объединяется единством Вечной Жены: творчество, проведенное до конца, непосредственно переходит в религиозное творчество – теургию. Искусство при помощи мрамора, красок, слов создает жизнь Вечной Жены; религия срывает этот покров. Можно сказать, что на каждой статуе, изваянной из мрамора, почиет улыбка Ее и наоборот: Она – Мадонна, изваянная в веках. Первоначальный хаос, слагающийся по законам свободной необходимости, обожествляется, становясь Ее телом. Если Человечество – реальнейшее всеединство, то народность является первым ограничением Человечества. Здесь перед нами выход к единству при свободном и самодеятельном развитии народных сил. Образ музы должен увенчать развитие национальной поэзии.

Развитие русской поэзии от Пушкина до наших дней сопровождается троякой переменой ее первоначального облика. Три покрова срываются с лица русской музы, три опасности грозят Ее появлению. Первый покров срывается с пушкинской музы; второй – с музы Лермонтова; совлечение третьего покрова влечет за собой явление Вечной Жены. Два русла определенно намечаются в русской поэзии. Одно берет свое начало от Пушкина. Другое – от Лермонтова. Отношением к тому или иному руслу определяется характер поэзии Некрасова, Тютчева, Фета, Вл. Соловьева, Брюсова и, наконец, Блока. Эти имена и западают глубоко в нашу душу: талант названных поэтов совпадает с провиденциальным положением их в общей системе развития национального творчества. Поэт, не занятый разгадкой тайн пушкинского или лермонтовского творчества, не может нас глубоко взволновать.

Пушкин целостен. Всецело он извне охватывает народное единство. Под звуки его лиры перед нами встает Россия с ее полями, городами, историей. Он *совершенно* передает всечеловеческий идеал, заложенный в глубине народного духа: отсюда способность его музы перевоплощаться в какую угодно форму. Бессознательно указаны глубокие корни русской души, простирающейся до мирового хаоса. Но цельность пушкинской музы еще не есть идеальная цельность. Лик его музы еще не есть явленный образ русской поэзии. За вьюгой еще не видать Ее: хаос метелей еще образует вокруг Нее покров. Она еще «спит в гробе ледяном, зачарованная сном»... Пушкинской цельности не хватает истинной глубины: эта цельность должна раздробиться, отыскивая дорогу к зачарованной красавице. Элементы ее, сложившие нам картину народной цельности, должны быть перегруппированы в новое единство. Этим требованием всецело намечается путь дальнейших преемников пушкинской школы: в глубине национальности приготовить нетленное тело Мировой Души; неорганизованный хаос – только он есть тело организующего начала. Пушкинская школа должна поэтому приблизиться к хаосу, сорвать с него покрывало и преодолеть его. Продолжатели Пушкина – Некрасов и Тютчев – дробят цельное ядро пушкинского творчества, углубляя части раздробленного единства.

Проникновенное небо русской природы, начертанное Пушкиным, покрывается тоскливыми серыми облаками у Некрасова. Исчезают глубокие корни, связывающие природу Пушкина с хаотическим круговоротом: в сером небе Некрасова нет ни ужасов, ни восторгов, ни бездн – одна тоскливая грусть; но зато хаос русской действительности, скрывавшийся у Пушкина под благопристойной шутливой внешностью, у Некрасова обнаружен отчетливо.

Наоборот: пушкинская природа у Тютчева становится настолько прозрачной, что под ней уже явно:

Мир бестелесный, страшный, но незримый
Теперь роится в хаосе ночном...
Прилив растет и быстро нас уносит
В неизмеримость темных волн...
И мы плывем, пылающею бездной
Со всех сторон окружены...

Тютчев указывает нам на то, что глубокие корни пушкинской поэзии непроизвольно вросли в мировой хаос; этот хаос так страшно глядел еще из пустых очей трагической маски Древней Греции, углубляя развернутый полет мифотворчества. В описании русской природы творчество Тютчева непроизвольно перекликается с творчеством Эллады: так странно уживаются мифологические отступления Тютчева с описанием русской природы:

Как будто ветреная Геба,
Кормя Зевесова орла,
Громокипящий кубок с неба,
Смеясь, на землю пролила.

Пушкинское русло в Тютчеве своеобразно раздробляется. Отныне оно направляется: 1) к воплощению хаоса в формах современной действительности; 2) к воплощению хаоса в формах античной Греции.

Представителем первого направления является В. Брюсов. Представителем второго – Вяч. Иванов, в поэзии которого нам звучат под античными школьными образами близкие ноты.

Здесь обнаруживается, что путь от внешнего изображения народной цельности к отысканию идеального нетленного тела русской музы лежит через индивидуализм. В глубинах духа, «там, где ужас многоликий» (Брюсов), происходит встреча и борьба. Но и Некрасов по-своему указывает на хаос внешних условий русской жизни. Раскол пушкинского единства выражается у Некрасова и Тютчева в том, что оба они жаждут и не могут соприкоснуться с поверхностью течения русской действительности. Оба стремятся вогнать свою поэзию в узкие рамки тенденции: Некрасов –票народнической, Тютчев – славянофильской. Кроме того, Тютчев – поэт-политик и аристократ, Некрасов – гражданин. В гражданственности Некрасова, однако, находим своеобразно преломленный байронизм и печоринство: тут обнаруживается его связь с Лермонтовым, о которой придется упомянуть ниже. С другой стороны, и тютчевская струна аристократизма прерывается глубоко народническими струнами:

Эти бедные селенья,
Эта скудная природа –
Край родной долготерпенья,
Край ты русского народа!

Тютчев еще боялся хаоса: «О, бурь уснувших не буди: под ними хаос шевелится». Его хаос звучит нам издали, как приближающаяся ночная буря. Его хаос – хаос стихии, не воплотившийся в мелочи обыденной жизни. С другой стороны, хаотическая картина русской жизни еще поверхностно нарисована Некрасовым. И у Тютчева, и у Некрасова хаос глубин не сочетается еще с хаосом поверхностей так, чтобы образы видимости образовали стихии, и, наоборот, чтобы повседневные образы служили намеками стихийности. Кроме того, тютчевский славянофильский аристократизм должен сочетаться с некрасовской гражданственностью в одном пункте земляного титанизма. Прежде, нежели будет найдено нетленное, земляное тело русской поэзии, должно совершиться последнее восстание земляных гигантов. И оно совершается: стихийные силы разражаются в поэзии Брюсова землетрясением. В стихийные глубины мятущегося духа Брюсов вносит сплетения внешних условий жизни. С другой стороны, влагая хаотическое содержание в свои четкие, подчас сухие образы, он с каждым шагом подходит к некоей внутренней цельности. Тут обнаруживается его кровная связь с Пушкиным: начало XIX века подает руку началу XX. Благодаря Брюсову мы умеем теперь смотреть на пушкинскую поэзию сквозь призму тютчевских глубин. Эта новая точка зрения открывает множество перспектив. Замыкается цикл развития пушкинской школы, открывается провиденциальность русской поэзии.

Безраздельная цельность брюсовской формы, рисующая землю, тело, лишена, однако, огня религиозных высот. Прекрасное тело его музы еще не оживлено, оно механизировано хаосом – это автомат, движимый паром и электричеством. Здесь мы имеем дело с паровым воскресением мертвых. Его муза подобна бесноватой. Она ждет исцеления в стране Гадарринской. Ее равно восторженное отношение и к Богу, и к дьяволу чисто звериное: «Явись наш Бог и полузверь!» Если тварность музы Брюсова понимать в смысле сотворенности, у ее подножия могут явиться и луна, и звезды, как у Жены, облеченной в Солнце. Если же тварность эта явно склонится в сторону *«зверства»*, ее подножием будет багряный зверь – это будет Великая Блудница. И образ Лучезарной Жены, противопоставленный зверю, рожден в глубине другого русла русской поэзии, берущего начало от Лермонтова.

Русская поэзия связана с западноевропейской. Эта последняя увенчана мировыми символами: таков символ вечной женственности, представленный образом Беатриче, Маргариты и т. д. Таков символ Прометея, Манфреда. Эти символы даны под покровом эстетизма. Русская поэзия, заимствуя в лице Лермонтова основные черты западноевропейского духа, своеобразно преломляет их восточной мистикой, глубоко зароненной в русскую душу. Западноевропейские формы извне выражают мистические переживания Востока. У Лермонтова мы видим столкновение двух способов отношения к действительности. Индивидуализм борется с универсализмом. Предстоит или порабощение мистики эстетикой, или обратное, или же мистика сочетается с эстетикой в теургическом единстве религиозного творчества. В последнем случае предстоит рождение из глубин поэзии новой, еще неведомой миру религии.

Отсюда трагический элемент поэзии Лермонтова, рождающей, с одной стороны, образ Демона, Маргариты-Тамары, нежной заревой улыбки и глаз, полных лазурного огня, с другой стороны, являющей скучающий облик Печорина, Неизвестного и Незнакомки, всю жизнь глядящей на Лермонтова «из-под таинственной холодной полумаски». Эстетическая личина глубочайшего мирового символа, явившаяся перед Ницше как трагическая маска, при столкновении этого символа с религиозным творчеством восточной мистики превращается у Лермонтова в *полумаску*. Но полумаска должна быть сорвана, ибо она – марево, которым враг старается скрыть истинную природу Вечной Жены. *Помещик:* «Не знаю, что это такое: зрение ли у меня туманится от старости, или в природе что-нибудь делается... Ни одного облачка, а все как будто чем-то подернуто...» *Генерал:* «А еще вернее, что это черт своим хвостом туман на свет Божий намахивает» («Три Разговора»). Много этого серого тумана в «Сказке для детей». Демонизм Лермонтова, обволакивающий туманом лик Незнакомки, должен рассеяться, выродиться, ибо подлинная природа Демона, по глубокому прозрению Мережковского, есть мещанская серединность – серость. Этот демонизм вырождается в поэзии Некрасова, заменяясь гражданственностью. Тут пушкинское русло русской поэзии принимает искаженный налет лермонтовского демонизма. Сорванная маска рассыпается пылью и пеплом.

С другой стороны, в попытке примирить трагический индивидуализм Лермонтова с универсализмом вырастает пессимистический пантеизм Фета. Фет берет лермонтовские символы и придает им окраску пантеизма. Если для Лермонтова заря – покров, под которым укрыты «черты иные» Вечной Незнакомки, Фет, наоборот, в замирающем голосе узнает зарю.

За рекой замирает твой голос, горя,
Точно за морем ночью заря.

Освобождение от личной воли в эстетическом созерцании воли мира – основное настроение фетовской поэзии. Здесь поэзия является выразительницей пессимистической доктрины. Но сама пессимистическая доктрина является перевалом от философии к поэзии. Западноевропейские образы творчества в русской поэзии стремятся соприкоснуться с мистическими переживаниями и явить образ обновленной религии. Вот почему пессимистический покров Фета непроизвольно связан с глубиной лермонтовского трагизма, а у Гейне разрывается между *бесплотным* романтизмом и бесцельным скептицизмом. Вот почему Фет глубже, чем Гейне. Впрочем, поэзия Фета не является нам как дальнейшее развитие поэзии Лермонтова, а лишь побочным дополнением; она – соединительное русло между Лермонтовым и европейской философией. Отныне поэзия и философия нераздельны. Поэт отныне должен стать не только певцом, но и руководителем жизни. Таков был Вл. Соловьев.

Из глубин пессимизма Соловьев пришел к религиозным высотам. Он соединил поэзию с философией. Пышность фетовского пантеизма является для Соловьева покровом, под которым лермонтовский трагизм, очищенный посредством религии, являет ряды всемирно-исторических символов. Борьба двух начал, борющихся в душе человека, оказывается символом мировой борьбы. Освещая лирику Лермонтова вселенским сознанием, Соловьев неминуемо должен сорвать полумаску с лица Незнакомой Подруги, явившейся Лермонтову. Эту маску он срывает. Перед ним является Она в пустынях священного Египта лицом к лицу.

Что есть, что было, что грядет вовеки, –
Все обнял тут один недвижный взор.

Это *Все* оказалось *Единым* образом Женской красоты – Невестой Агнца. Сорванная полумаска оказалась серым облаком пыли. Исчезло обаяние лермонтовского демонизма; оказалось, что «это черт своим хвостом туман намахивает» («Три разговора»). Согласно Мережковскому, черт этот с насморком, а хвост его – будто хвост датской собаки. Лермонтовский демонизм через Некрасова воплотился отныне в пушкинское русло. Это русло завершилось поэзией Брюсова, в которой поднимается Великая Блудница, восседающая на багряном звере. Но багряный зверь – только призрак, это пыль, зажженная солнцем. Прекрасное тело брюсовской музы оказывается призрачным под лучами Видения, посетившего Соловьева. Отсюда реальная действительность в описании Блока, этого продолжателя Соловьева, носит кошмарный оттенок. Механизированный хаос оказывается пустотой и ужасом, когда на него обращает свой взор *«Жена, облеченная в Солнце»*. Но Ее знамение еще пока только на небе. Мы живем на земле. Она должна сойти к нам на землю, чтобы земля сочеталась с небом в брачном пиршестве. Она явилась перед Соловьевым в пустыне Египта, как София. Она должна приблизиться. Не теряя вселенского единства, она должна стать народной душой. Она должна стать соединяющим началом – *Любовью*. Ее родиной должно быть не только небо, но и земля. Она должна стать организмом любви.

Но организация любви, сочетающая личность с обществом, должна иметь фокус в мистерии. Замечательно глубоко говорит Вяч. Иванов, что орхестра – необходимое условие мистерии – есть средоточие форм всенародного голосования. Организация этих форм есть один из способов организации Любви. Указывая на дионисические основы общины будущего, Вяч. Иванов возводит общественность в религиозный принцип, указывая на трагический элемент общественных отношений. Этот же элемент связан с мировой трагедией, содержанием которой является борьба Жены со Зверем. Воплощенный образ Жены должен стать фокусом мистерии, воплощая в себе всеединое начало человечества. Жена, познанная Соловьевым, должна сойти с неба и облечь нас Солнцем жизни – мистерией. Хаос, воплощенный в поэзии Брюсова, должен стать телом Жены, сияющей в небесах.

Некрасовская гражданственность должна утвердиться на дионисическом стержне. Тютчевский хаос должен явить из тьмы свою светлую дочь. Брюсовская муза да покинет страну Гадарры! Этой страной Гадарринской оказываются те места, где машинный американизм поет свои ужасные песни фабричными гудками, электрическими звонками и вечно лопающимися беззвучными гранатами, подвешенными на улицах к железным стержням, где трамвай, как железная ящерица, быстро бегает вдоль рельс. Здесь ее метрополия. Здесь она гуляет среди дымов и конок.

С конки сошла она шагом богини.

Значит, подножием ее служит железная ящерица – зверь? Но кто же она?

Да! Я провидел тебя в багрянице,
В золотой диадеме... Надменной царицей
Ты справляла триумф в покоренной столице...

Можно сказать, что Муза Брюсова направляется от конки к багрянице. Наоборот, Муза Блока, явившись нам в багрянице, направляется... к конке.

Тут между обеими музами начинается страшный дуэт: они встречаются глазами. Лазурные лучи одной пронизывают «пустых очей ночную муть». У другой веет от губ «чем-то звериным, тишью пещер и пустынностью скал». Между ними ползет конка – железная ящерица. Кругом стоят ратники Зверя и Жены. Недаром Блок говорит:

Будут страшны, будут несказанны
Неземные маски лиц...

Теперь должен быть сорван окончательный покров с русской поэзии. Истинные лица обозначатся вовек. Явится Та,

...пред кем томится и скрежещет
Великий маг моей земли.

В поэзии Блока мы повсюду встречаемся с попыткой воплощения сверхвременного видения в формах пространства и времени. Она уже среди нас, с нами, воплощенная, живая, близкая – эта узнанная наконец муза Русской Поэзии, оказавшаяся Солнцем, в котором пересеклись лучи новоявленной религии, борьба за которую да будет делом всей нашей жизни. Вот она сидит с милой и ясной улыбкой, как будто в ней и нет ничего таинственного, как будто не ее касаются великие прозрения поэтов и мистиков. Но в минуту тайной опасности, когда душу обуревает безумие хаоса и так страшно *«средь неведомых равнин»*, ее улыбка прогоняет вьюжные тучи; хаотические столбы метели покорно ложатся белым снегом, когда на них обращается ее лазурный взор, горящий зарей бессмертия. И вновь она уходит, тихая, строгая, в «дальние комнаты». И сердце просит возвращений.

Она явилась перед Соловьевым в пустынях Египта. У Блока она уже появляется среди нас, неузнанная миром, узнанная немногими. Небесное видение соединяет в себе отныне небо и землю, отражается в жизненных мелочах. Но еще не вся жизнь подчинена ей. Еще кругом бунтует хаос, не ставший ее телом. Там, в хаосе, злобные силы, противоборствующие ее власти. Обращаясь к хаотической действительности, поэзия Блока превращается в кошмар: по городу бегает черный человечек, прибегает в дом, где все нестройно кричат у круглых столов, к утру на розовых облаках обозначается крест, а в весенних струйках у тротуара плывет безобразный карлик в красном фраке. Это и есть многоликий змей – дракон, собирающий против Нее свои Силы. Боясь Ее победы над миром, он преследует Ее в Ее Обители.

Лермонтовская и пушкинская струи русской поэзии, определившись в Брюсове и Блоке, должны слиться в несказанное единство. Но как? Путем ли свободного соединения или подчинения? В последнем случае предстоит борьба двух реальностей. С одной стороны, цельность брюсовского реализма, с явно выраженной нотой астартизма, превращается поэзией Блока в сплошной кошмар, когда его муза смотрит на мир, не подчиненный ей. С другой стороны, реальнейшее всеединство Ее, с точки зрения Брюсова, оказывается бестелесным видением. По граням соприкосновения этих двух противоположных точек зрения начинается колебание, двойственность, закипает борьба, растут страхи, воскресают химеры античной Греции и безумно смеется красным смехом Горгона войны. «В современной войне все таинственно, рассеянно, далеко, невидимо, отвлеченно; это борьба жестов, воздушной сигнализации, электрических и гелиографических сношений... Если это батарея, то, укрытая за какой-нибудь складкой почвы, она, кажется, без цели и смысла палит в пространство... Вы постоянно обмануты фантасмагорией» (Нодо). Фантасмагория, марево – вот что неизменно вырастает из соприкосновения двух противоположных начал мира. Красный ужас борьбы, хохочущий на полях Маньчжурии, а также заголосивший между нами петух огня – все это внешний покров вселенской борьбы, в которой тонут раздвоенные глубины наших душ. Все это – *«маска красной смерти»*, в которую превращается *«мировая гримаса»*, замеченная Ницше.

Вначале мы говорили, что три личины должны быть сорваны с Лика русской музы. Первой слетает богоподобная личина пушкинской музы, за которой прячется хаос. Второй – полумаска, закрывающая Лик Небесного Видения. Третья Личина – Мировая: это – *«Маска Красной Смерти»*, обусловливающая мировую борьбу Зверя и Жены. В этой борьбе – содержание всякого трагизма. Западноевропейская поэзия говорит нам извне об этой борьбе: трагизм – вот формальное определение апокалиптической борьбы. Русская поэзия, перебрасывая мост к религии, является соединительным звеном между трагическим миросозерцанием европейского человечества и последней церковью верующих, сплотившихся для борьбы со Зверем.

Русская поэзия обоими своими руслами углубляется в мировую жизнь. Вопрос, ею поднятый, решается только преобразованием Земли и Неба в град Новый Иерусалим. Апокалипсис русской поэзии вызван приближением Конца Всемирной Истории. Только здесь мы находим разгадку пушкинской и лермонтовской тайн.

## IV

Мы верим, что Ты откроешься нам, что впереди не будет октябрьских туманов и февральских желтых оттепелей. Пусть думают, что Ты еще спишь во гробе ледяном.

Ты покоишься в белом гробу.
Ты с улыбкой зовешь: не буди.
Золотистые пряди на лбу,
Золотой образок на груди.

*Блок*

Нет, Ты воскресла.

Ты сама обещала явиться в *розовом,* и душа молитвенно склоняется пред Тобой, и в зорях – пунцовых лампадках – подслушивает воздыхание Твое молитвенное.

Явись!

Пора: мир созрел, как золотой, налившийся сладостью плод, мир тоскует без Тебя.

Явись!

*1905*

# «ПУСТЬ ЧИТАЮТ МЕНЯ ТЕ, КОМУ Я ПОНЯТЕН И ИНТЕРЕСЕН...»

Вслед за вышедшей в Собрании сочинений Андрея Белого книгой философско-эстетических статей «Символизм»* настоящий том представляет вниманию читателей еще два сборника его эстетических и литературно-критических работ, вместе с предыдущей публикацией составляющих теоретическое «трехкнижие» писателя. «Книги имеют свою судьбу», – гласит латинское изречение, причем в оригинале – в стихотворном трактате «О буквах, слогах, стопах и метрах» римского грамматика Теренциана Мавра – афоризм имеет продолжение: «Книги имеют свою судьбу сообразно тому, как их принимает читатель». Несмотря на то, что «Арабески» были опубликованы на семь месяцев позже, чем «Луг зеленый»**, в восприятии читателей вторым томом теоретической трилогии Белого являются именно «Арабески». Сам автор в предисловии к этой книге, хотя и упоминает уже вышедший «Луг зеленый», продолжением своей первой работы называет последнее по времени выпуска издание: «В *Арабесках* я собираю цикл статей, долженствующий на примерах конкретизировать те общие положения, которые я наметил в своей книге *Символизм*» (8***). Основным содержанием всех трех томов послужили статьи, написанные Белым в 1904–1910 годах. Все это дает основания для композиции настоящего тома Собрания сочинений Андрея Белого, который открывает сборник статей «Арабески», а затем уже следует книга «Луг зеленый».

В своих научных трактатах, статьях, художественных эссе и рецензиях, публиковавшихся не только на страницах журналов символистского направления («Мир искусства», «Новый путь», «Золотое руно», «Весы»), но и в различных газетах, Белый стремился разработать теорию символизма как целостное миропонимание, как стройную систему и универсальную программу «искусства жить». В 1909 году, когда серьезно заговорили о кризисе символизма и его конце, когда прекратили свое существование журналы «Весы» и «Золотое руно», Белый принялся за подготовку трехтомника своих теоретических работ, призванного защитить позиции философско-художественного направления, одним из лидеров и теоретиков которого он себя справедливо осознавал. В автобиографическом трактате «Почему я стал символистом и почему я не перестал им быть на всех фазах моего идейного и художественного развития» (1928) Андрей Белый так характеризовал свою позицию в период публикации трехтомника: «Линия моего поведения в начале 1910 года четка: московской *"школы"* – нет (действительность это мне показала); но и петербургской *"школы"* тоже нет... Стало быть: фактических групп – нет; но есть *"символизм"*; меня интересует 1) его гносеология, 2) его культура...»* Данная целевая установка определила отбор конкретного материала для каждой из книг. Первый сборник должен был, по замыслу автора, «указать лишь вехи для будущей системы символизма...»** Все конкретное, образное, афористическое, раскрывающее и иллюстрирующее теоретические установки «Символизма», Белый отбирал для книги «Арабески». Здесь теоретические положения обретают конкретизацию на материале творчества Ницше, Достоевского, Ибсена, Пшибышевского, Бодлера, а также злободневных дискуссий о литературе, живописи, театре, нарождающемся кинематографе... «Луг зеленый» всецело посвящался вопросам русской литературы.

---

* См.: *Белый Андрей.* Собр. соч. Символизм. Книга статей. М., 2010.

** Московское издательство «Альциона» выпустило книгу статей «Луг зеленый» в конце июля 1910 г., а «Арабески» вышли в свет в начале марта (по старому стилю) 1911 г. (издательство «Мусагет»).

*** Здесь и далее в тексте ссылки даются на настоящее издание.

Знаменательны названия книг Андрея Белого. Функционально заглавие любой книги призвано сконцентрировать внимание на главном содержании, очертить границы темы, тем более когда речь идет о теоретическом труде. Как отмечал автор знаменитой работы «Поэтика заглавий» Сигизмунд Кржижановский, «стиль заглавной строки кристалличен, без ответвлений и сплющен до отказа»***. Но «в жизни символиста все – символ. Не-символов – нет...»****, поэтому и заглавия Андрея Белого, как символы, подразумевают бесконечное число прочтений, интерпретаций, путей декодирования. Они не «сплющены до отказа», а, напротив, многозначны, разворачиваются веером ассоциаций, аллюзий, интертекстуальных связей...

Арабеска – это европейское название (*исп., итал.* «arabesco», *фр.* «arabesque» – «арабский») сложного восточного орнамента, состоящего из геометрических фигур, причудливого переплетения линий, завитков, каллиграфических элементов, растительных побегов, стилизованных цветов. Это первичное содержание термина весьма значимо для Андрея Белого: его притягивали и древний Восток, и арабская культура. Предисловие к «Арабескам» автор написал в Тунисе, а книга вышла в свет, когда он пребывал в арабской деревушке Радосе, недалеко от Туниса («не-символов – нет»). Там слово «арабеска» в своей первозданности позволила поэту выразить сокровенные идеи о культуре и начертать сам ход своей мысли, постигающей культуру не как совокупность застывших предметов, но как рождение, становление, непрерывный процесс. В путевых записках поэта читаем:

---

* *Белый Андрей.* Символизм как миропонимание. М., 1994. С. 449.

** *Белый Андрей.* Символизм. М., 2010. С. 117.

*** *Кржижановский С.* Собр. соч.: В 5 т. СПб., 2006. Т. 4. С. 24.

**** *Цветаева М. И.* Соч.: В 2 т. М., 1988. Т. 2. С. 259.

«Я – перекидываюсь: от блистающих, великолепных предметов арабского быта к меня посещающим мыслям; от мыслей к целебному воздуху (пью его!) и от воздуха перехожу к этим воздухом дышащим людям. Из пестротканых узоров, причудливых переплетов, где камень, цветок, мысль, животное, человек, – только вкраплены арабески, – из этих узоров мне строилась мысль о культуре, которую я впервые здесь понял: в ее становлении»*.

Составившие книгу с причудливым названием разные по тематике и стилистике статьи Андрея Белого в свободном сплетении своих «узоров» тоже были призваны строить авторскую мысль о культуре. Здесь читатель сталкивался с размышлениями о современном кризисе сознания и с резкими журналистскими выпадами по поводу новомодных теорий, с тонким стилистическим анализом творчества писателей-современников и с мемуарными зарисовками, с лирическими этюдами и саркастическими фельетонами... На первичное значение названия накладывались иные смыслы, соотносимые со словом «арабески» в культурной памяти человечества: здесь и единение понятий «арабески» и «гротески», возникшее со времен открытия Рафаэлем и его учениками причудливых орнаментов в античных гротах, а затем укоренившееся в теории немецких романтиков; здесь и явная ориентация на одноименную книгу самого любимого и наиболее близкого Белому писателя – Н. В. Гоголя; здесь и игра собственной авторской поэтической фантазии. В самой книге Белый не раз прибегает к образам арабесок для характеристики того или иного культурного феномена

В рецензии на постановку в Художественном театре пьесы А. П. Чехова «Иванов» находим образное и в то же время четко выраженное авторское понимание *арабесок* как категории искусства, отражающей сосуществование, переплетение в сознании человека явлений реальной и ирреальной жизни, повседневных впечатлений и зигзагов преображающей их фантазии: «Пересечение рядов, смешение порядков последовательностей, сравнение этих порядков друг с другом – все это обусловливает так называемый “*фантастический*” элемент, с которым мы встречаемся в искусстве. Перед глазами утомленного долгим сном жизни протягивается вереница образов. Причудливые арабески их так странны, так сказочны. Не следует забывать, что самая сказочность образов есть часто не что иное, как осложнившаяся реальность, благодаря взаимному пересечению различных обрывков повседневных последовательностей. Эти обрывки, встречаясь друг с другом, невольно сравниваются, сопоставляются, сливаются. Так возникают художественные символы фантазии, принимающие порой чудовищные формы...» (305).

---

* *Белый Андрей.* Путевые заметки: Сицилия и Тунис. Том 1. Москва; Берлин, 1922. С. 254. Заметки, создававшиеся в период путешествия (закончены в сентябре 1911 г.), за исключением отдельных очерков, появившихся в периодической печати, были опубликованы лишь через 12 лет после их написания.

Для Андрея Белого, как и для романтиков, например, Ф. Шлегеля, арабеска является выражением мистического, абсолютно свободного предчувствия бесконечности, вечного движения, преображения *самосознающей души*, «зримой музыкой» и идеальной «чистой формой». Арабески – это, можно сказать, стиль мышления Белого, яркое выражение его символизма как миропонимания. Позднее, в трактате «Кризис культуры» (1920), он напишет: «В источнике мысли нет схем, есть живые, яснейшие арабески; *спираль* есть простейшая линия мыслелета...»[*] На память приходят строчки его стихотворения «Дух»:

Я засыпал... (Стремительные мысли
Какими-то спиралями неслись;
Приоткрывалась в сознающем смысле
Сознанию неявленная высь)...
Звезда... Она – в непеременном блеске...
Но бегает летучий луч звезды
Алмазами по зеркалу воды
И блещущие чертит арабески[**].

«Луг зеленый» – это название также несет в себе целый ряд культурных подтекстов, ассоциаций, литературно-художественных перекличек. В отличие от «Арабесок», данная книга названа по первой статье, открывающей сборник. Статья «Луг зеленый», написанная в августе 1905 г., появилась тогда же в восьмом номере журнала «Весы». Название подсказано стихотворением Валерия Брюсова «Орфей и Эвридика», эпиграфом из которого текст открывается. Брюсов уводит нас своим поэтическим образом в мифическую древность; строчки его вошли в общий фонд крылатых выражений, цитат и реминисценций символистов. «К зеленому лугу, взывая, внимая, / Иду по шуршащей листве»*, – читаем, например, в стихотворении А. А. Блока «Эхо». Блок был удивлен, огорчен и одновременно обрадован, что Белый опередил его с публикацией статьи под названием «Луг зеленый», так как сам в тот же период писал статью, в которой последняя глава называлась «Зеленые луга». Ассоциировались у Белого и его окружения брюсовские строки и с новейшим явлением искусства – выступлениями в России американской танцовщицы Айседоры Дункан, в программу которой входил, в частности, танец под музыку из «Орфея» Глюка. Кроме того, ритмический рисунок заглавия книги воскрешал в памяти название сочинения VII столетия «Луг духовный» («Лимонарь»). Но был еще один литературный источник, подсказавший название статьи, а впоследствии и книги Андрея Белого, причем наиболее значимый для автора. Выбор эпиграфа, думается, был вторичным актом: тему, образы и само заглавие работы предопределил текст повести Н. В. Гоголя «Страшная месть», символическая интерпретация которой стала лейтмотивом статьи и всей книги «Луг зеленый». В фантастических днепровских пейзажах Гоголя есть строки: «Те луга – не луга: то зеленый пояс, перепоясавший посередине круглое небо, и в верхней половине и в нижней половине прогуливается месяц»**. И душа пани Катерины, главной героини повести, в своем странствии вне тела веселилась на лугу своего детства. И враги-ляхи на родной край наступают у Гоголя «с луговой стороны». Но про то, «будто пани Катерина пляшет на зеленом лугу, озаренная красным светом месяца...» (383), дописал за Гоголя Андрей Белый, и эта сцена стала центральной в его мифопоэтическом толковании образа несчастной Катерины как образа России. Символ России – Зеленого Луга – продиктовал Белому и название книги, и выбор для нее статей о русской литературе.

---

[*] *Белый Андрей.* Символизм как миропонимание. С. 286.

[**] *Белый Андрей.* Стихотворения и поэмы: В 2 т. СПб.; М., 2006. Т. 1. С. 399–400.

Современная Белому критика встретила появление теоретических сборников лидера русского младосимволизма без особого энтузиазма. По словам рецензента Б. А. Грифцова, «А. Белый сделал все, чтобы затруднить доступ к своим мыслям»***. Резкое неприятие вызывал, прежде всего, состав сборников: публикация наряду с важными статьями перепечаток газетно-журнальных материалов, рецензий на уже забытые книги, а главное – необоснованное включение работ, посвященных одним и тем же авторам, в разные книги. И читатель наших дней, просмотрев оглавление настоящего тома, тоже может задаться вопросом: «А почему бы не перенести в “Луг зеленый” – все статьи раздела “О писателях”, завершающего “Арабески”, объединив при этом разорванные на два издания статьи о Чехове, Мережковском, Брюсове? Было бы логичнее, композиционно строже и последовательнее. Да и по объему книги бы не столь разительно различались». Но выдвигать подобные рекомендации – это значит не понимать пафоса данных книг, ведь созданные Андреем Белым книги – это не сборники разрозненных статей, но произведения, каждое из которых пронизано своей идеей.

---

* *Блок А. А.* Полн. собр. соч. и писем: В 20 т. М., 1997. Т. 2. С. 19.

** *Гоголь Н. В.* Полн. собр. соч. и писем: В 17 т. М.; К., 2009. Т. I/II. С. 211.

*** *Грифцов Б.* <рец. на кн.> Андрей Белый. Символизм. Книга статей. К-во «Мусагет». М., 1910. Стр. IV + 633. Ц. 3 руб. – Луг зеленый. Книга статей. К-во «Альциона». М., 1910 г. Стр. 247. Ц. 1 руб. – Арабески. Книга статей. К-во «Мусагет». М., 1911 г. Стр. IV + 501. Ц. 2 руб. 50 коп. // Андрей Белый: pro et contra. СПб., 2004. С. 317.

«Арабески», развивая и уточняя положения первой теоретической книги, прибавляют к прежним многим определениям символа и символизма ряд новых: «Художественный символизм есть метод выражения переживаний в образах» (56); «В искусстве мы познаем идеи, возводя образ к символу. Символизм – это метод изображения идей в образах. Искусство не может отрешиться от символизма, который может быть то замаскирован (классическое искусство), то явен (романтизм, неоромантизм)» (109); «Символизм в широком смысле не есть школа в искусстве. Символизм – это и есть искусство» (202) и др. Цель «Арабесок» – защита символизма в разных формах и образах (*арабески*), поэтому здесь место и критическому анализу, и рецензии на спектакль, и мемуарному очерку, и литературному портрету. Теория, история и злободневная полемика – все нашло свое место в сборнике. «Арабески» автор строит не по правилам формальной логики, а по парадоксу. Парадоксу в искусстве соответствует гротеск, гротески в романтическом миропонимании и есть арабески. «Обрывки» «цепляются» один за другой, вольно переплетаются, выстраиваются в замкнутые единым узором и одновременно открытые в бесконечность арабески.

Огромный корпус текстов занимают в этом издании, по своей целевой установке направленном на теоретическую разработку вопросов символизма, публикации на так называемую злобу дня – публицистические и полемические заметки. (Их-то особо не жаловал рецензент трехтомника.) Сам автор признавался в Предисловии к «Арабескам», что с тоном, каким написаны многие из них (направленные против Блока, Вяч. Иванова, «мистического анархизма»), он в момент публикации книги уже не согласен. Так зачем же перепечатал Белый те заметки – «архив» минувших скандалов? Причина в том, что он думал о теории и истории символизма, еще не написанных, и не должны были кануть в Лету свидетельства трудного становления одного из ярчайших направлений отечественной культуры. В своих поздних мемуарах, в портретной зарисовке Г. И. Чулкова – главного объекта его нелицеприятной критики девятисотых годов, он признавался: «...Георгий Иваныч – уже седогривый, уравновесившийся, почтенный, умный, талантливый литературовед, труды которого чту; и этот Георгий Иваныч прекрасно простил мне мои окаянства»*.

Иной пафос и отсюда – иная структура книги «Луг зеленый». Императив Белого: «Верю в Россию. Она – будет. Мы – будем. Будут люди. Будут новые времена и новые пространства. Россия большой луг, зеленый, зацветающий цветами» (383), провозглашенный в трагическом и героическом 1905 году, стал лейтмотивом всей книги. «Луг зеленый» – книга о величии русской литературы, о традициях классиков, развиваемых современными авторами символистского направления, о настоящем и будущем русской поэзии и ее апокалиптических предсказаниях. Здесь нет выпадов ни против эпигонов символизма, ни нападок на «мистический анархизм». Не перекрещивает Белый, как в «Литературном дневнике» «Арабесок», блоковскую «Нечаянную радость» в «Отчаянное горе», не ёрничает по поводу его «кренделя булочной» («Незнакомка»). Здесь публикуется о Блоке статья 1905 года, написанная еще до наметившегося их расхождения, до «Балаганчика» и «Незнакомки», и поэту-брату посвящены высокие и трагические строки: «В поэзии Блока мы повсюду встречаемся с попыткой воплощения сверхвременного видения в формах пространства и времени. Она уже среди нас, с нами, воплощенная, живая, близкая – эта узнанная наконец муза Русской Поэзии, оказавшаяся Солнцем, в котором пересеклись лучи новоявленной религии, борьба за которую да будет делом всей нашей жизни» (488).

Направленность и тональность статей о Чехове, Мережковском и Брюсове тоже отличается от опубликованных работ в «Арабесках». Каждая из статей «Луга зеленого» – философско-эстетический этюд о месте художника в русской культуре, о его связи с судьбами России. В «Арабесках» «о писателях» писано по-иному: там – о теории символизма – здесь под девизом: «Верю в Россию!» Потому-то, например, про Брюсова, который в «Арабесках» характеризуется как автор, давший «образцы и драмы, и стихов, могущие соперничать с лучшими *образцами западного символизма*» (201) (курсив мой. – *Л. С.*), на страницах «Луга зеленого» читаем: «Его имя можно поставить наряду только с Пушкиным, Лермонтовым, Тютчевым, Фетом, Некрасовым и Баратынским. Он дал нам образцы вечной поэзии» (457); «Брюсов – единственный великий русский поэт современности» (459). И о Чехове, и о Мережковском Белый рассуждает здесь не так, как в критических этюдах и рецензиях «Арабесок». Мотив России, ее пространства, судьбы *Луга зеленого* пронизывает своим лиризмом статьи, посвященные этим писателям. Жизни как *замкнутой отовсюду комнате, темнице* – образу, с которого начинается статья о Чехове, противопоставлена вырастающая в его произведениях музыка *Вечного Покоя,* наполняющая «жизнь беспечальным забвением вопреки всему». «Пусть царит пошлость. Пусть герои Чехова говорят пустяки, едят, спят, живут в четырех стенах, бродят по маленьким серым тропинкам, – где-то там, в глубине, чувствуешь, что и эти серые тропинки – тропинки вечной жизни, и нет четырех стен там, где есть вечные, неизведанные пространства» (436).

---

* *Белый Андрей.* Между двух революций. М., 1990. С. 60, 61.

В каком ракурсе представлены в книге о России идеи и образы Мережковского? По словам автора «Луга зеленого», эти идеи – «только вера, только символы, обсаженные аллеей красочных образов. Аллея ведет к горизонту, там яркое его ослепило, яркое солнце. Оно восходит. И каким золотым блеском сверкает красный песок аллеи – песок идей! Это не песок, это огненный бархат, которым восходящее солнце устлало путь человечества» (443).

Это иная тональность, иные темы, чем те, с которыми сталкивается читатель «Арабесок». Интересны, талантливы, хотя и не бесспорны, рецензии Белого на «Вишневый сад», постановку в МХТ «Иванова», его отзывы о работах «Гоголь и черт», «Не мир, но меч», но присовокупите их к статьям «Луга зеленого», и они не только не впишутся в их контекст, но разрушат всю книгу.

И в то же время есть идейная связь всех трех теоретических книг Андрея Белого. Теории символизма, законченного цельного трактата, как сознавал автор, ему не удалось создать, но в свободной игре мысли, в переплетении *арабесок* выявился главный мотив: высшая цель культуры – это преобразование человека. Символизм – это, по Белому, не только художественное направление, но и стиль жизни, это миропонимание, искусство жизнетворчества.

«Творчество ценностей есть творчество образов, и если образ творчества – человек, а форма его – жизнь, то мы должны созидать образ и подобие героя в жизни: для этого нужна личность» (17). Героические характеры драматургии Г. Ибсена хотя и не сопоставляются непосредственно с «безличными» персонажами С. Пшибышевского, но, соотнесенные с ними в книге «Арабески», отрицают их.

«Всякое искусство начинается там, где человеческий дух, хотя бы и бессознательно, провозглашает примат творчества над познанием»

(22). «Свободная воля есть воля творческая» (21), – говорится в статье «Театр и современная драма». Эстетическая концепция Белого – это программа жизнетворчества, а не создания «художественных форм». «Искусство окрыляется там, *где призыв к творчеству есть вместе с тем призыв к творчеству жизни*» (22). Сама жизнь трактуется автором «Арабесок» как одна из категорий творчества. Искусство – мать устремления к преображению жизни, но пора перестать кормиться грудью матери – лучшим и тончайшим из людей пора распроститься с искусством и выйти в свободное поле жизненного творчества.

«Мы разучились летать: мы тяжело мыслим, тяжело ходим, нет у нас подвигов, и хиреет наш жизненный ритм: легкости божественной простоты и здоровья нам нужно; тогда найдем мы смелость пропеть свою жизнь: ибо если не песня живая жизнь, – жизнь не жизнь вовсе» (50), – так развивается ведущий тезис Белого в статье «Песнь жизни».

Не случайно внимание поэта часто устремляется к образу Фридриха Ницше, воплотившему в себе, по мнению Белого, творца жизни. Если и Кант, и Гёте, и Шопенгауэр, и Вагнер создали гениальные творения, то Ницше «воссоздал новую породу гения, которую не видывала еще европейская цивилизация» (52), он дал «стиль новой души» (53), пришел к *«высшему мистическому сознанию»* (73), нарисовавшему ему *«образ Нового Человека»* (73). И в русских философах Белый ценил, прежде всего, воплощение в их собственной жизни культурной программы «пересоздания человечества». «...Я не мог не научиться любить в Соловьеве не мыслителя только, но дерзновенного новатора жизни, укрывшего свой новый лик под забралом ничего не говорящей метафизики» (295), – пишет он в статье «Владимир Соловьев».

Программа творчества жизни, становления *самосознающей души* – это жизненная программа самого Андрея Белого. «А. Белый – намек, знамение, предвестие!.. Первое знамение будущего явления “новых людей”!»* – так охарактеризовал в 1910 году поэта критик-символист Эллис, выступая против ходячих суждений современников, писавших о «разорванности» поэта, о *разных Белых*, и не постигавших страстного его стремления к гармонии. Лидер младосимволистов не мыслит совершенствование своего «Я» вне судеб родной страны. «И странный в глубине души поднимается вопль: «Русь! Чего ты хочешь от нас?» – Что зовет, и рыдает, и хватает за сердце?.. Не знаем... А что-то зовет и рыдает: и хватает за сердце» (428), – восклицает вслед за Гоголем автор книги «Луг зеленый». Поиск ответов на данные вопросы и воплощен в статьях сборника.

---

* *Эллис.* Русские символисты. Томск, 1998. С. 183.

Нельзя не остановиться на мастерстве Белого-критика, на стилистике его работ. В свое время Н. В. Гоголь утверждал, что «...критика, основанная на глубоком вкусе и уме, критика высокого таланта имеет равное достоинство со всяким оригинальным творением: в ней виден разбираемый писатель, в ней виден еще более сам разбирающий»*. Подавляющая часть критических работ Белого, вошедших во вторую и третью книгу его теоретических трудов, – явление высокого художественного творчества. Прав Гоголь, здесь мы больше видим самого Белого, разбирающего произведения того или иного автора, нежели объект его анализа. Критика Белого – это критика поэта, постоянно выходящего за пределы научного стиля речи, осуществляющего на практике идеи Д. С. Мережковского о рождении нового рода творчества – критической поэзии**.

Образы поэта изысканны, неповторимы. Здесь встречаем и изящные пейзажные штрихи, вкрапленные в пространство характеристики анализируемого писателя («...атласный рукав метели, лизнувший окно серебряными звездами» (309), и развернутые аллегорические картины-символы. Насколько яркие пейзажи поэта-критика не есть только черты стиля, средства изобразительности, но прием символизации, то есть намек через конкретно данное на непознаваемое, тайное, можно судить по образу «леопардовой шкуры» – метафоре зари: «Леопардовая шкура зари ранит сердце неслыханной близостью. Там – вдали, вдали – искони звучит людям тайна последняя, – соединяющая тайна жизни и смерти» (122). В отблесках зари-шкуры поэтом прозреваются, через цыганский романс и голос Древнего Египта, и «красные зори Голгофы», и Феникс воскресения в душе нашей, и лейтмотив Парсифаля, и Ницше, несомненно. Символический образ открыт, неисчерпаем, стремится к бесконечности, к соединению тайн жизни и смерти.

Характеристики писательского мастерства классиков и современников в статьях Белого сочетают порой в себе острую аналитическую оценку с яркой поэтической формой. Например, в рецензии «Трилогия» читаем: «Мережковский вылепил перед нами изумительный образ Леонардо из глины земной и тяжелых камней самоцветных, из световой игры солнца в лазури бледной» (320). Поэтическая критика Белого достигает в этой статье такого уровня, что переходит в разряд собственно поэзии (даже в узком смысле слова – стихотворства). Так, коснувшись в ходе анализа личности Гоголя (ассоциации, параллели в разборах Белого всегда широки), критик вдруг переходит на ритмическую прозу. Богатый повторами и инверсиями текст А. Белого («То Гоголь кричал нам слова слепящие...») воспринимается как отрывок из поэмы (см. с. 312–313). Если разбить его на ритмические отрезки и выстроить в «лесенку», стихотворное начало отрывка станет очевидным*.

---

* *Гоголь Н. В.* Полн. собр. соч. и писем. М.; К., 2009. Т. VII. С. 480.

** См.: *Мережковский Д. С.* О причинах упадка и о новых течениях современной русской литературы // Полн. собр. соч. М., 1914. Т. XVIII. С. 198.

Нередко критический текст Белого строится на аллюзиях Библии, классических произведений, просвечивает цитатами и реминисценциями, причем его эрудиция, память, умение преломить «чужое слово» и растворить его в пространстве своей собственной словесно-поэтической стихии поражают и даже подавляют читателя. Какие только строки, образы, сюжеты, имена он ни упоминает в своих статьях, рецензиях, мемуарных зарисовках! Энциклопедия мировой культуры! Есть при этом константы, перетекающие из одной работы в другую (Евангелие, Гоголь, Ницше**). Есть такие скрытые цитаты, выявить источник которых можно, лишь прибегнув к серьезным филологическим разысканиям, а есть лежащие на поверхности, хрестоматийные, но под пером Белого в контексте его рассуждений вдруг обретающие неожиданное прочтение.

Часто он приводит *неточные* цитаты, но являются ли эти погрешности следствием небрежности автора? Далеко не всегда. Вот, например, рецензент характеризует образ Петра I в романе Мережковского: «Петр – анархист. Но анархию во имя анархии не провозгласил он. Но укрыл от себя и от окружавших ее имя, заставившее *Россию вздернуть на дыбы,* – укрыл под маской государственности» (322) (курсив Белого). Легко прочитываемая отсылка к пушкинскому «Медному всаднику» дает возможность видеть пересоздание классического образа по символистскому коду. У Пушкина автор (не герой Евгений, а автор) после описания монумента Петру – «Медного всадника» работы Фальконе – обращается к самому историческому Петру Великому:

О мощный властелин судьбы!
Не так ли ты над самой бездной,
На высоте, уздой железной
Россию поднял на дыбы?***

Созданная Белым на основе пушкинской строки новая фраза «балансирует» между двумя русскими словосочетаниями: *поднять*

---

* Об этом подробнее см.: *Сугай Л. А.* Гоголь и символисты. Banská Bystrica, 2011. С. 98–99.

** В статье «Круговое движение (Сорок две арабески)», в одиннадцатой «арабеске» поэт признавался: «Три книги сопровождают меня: “Евангелие”, “Заратустра” и “Гоголь”... Опыт каждого путешествия возношу я к дорогому трехкнижию» (Труды и дни. 1912. № 4–5. С. 57).

*** *Пушкин А. С.* Полн. собр. соч.: В 10 т. Л., 1977. Т. 4. С. 286.

*на дыбы́* (встать, поднявшись на задние ноги – обычно о лошадях) и *вздернуть на ды́бу* (применить орудие пытки посредством растягивания тела жертвы с одновременным разрыванием суставов). Так рождается в развитие образа романа Мережковского двойственная характеристика Петра – преобразователя России и Петра – мучителя-антихриста. Гениальное «неточное» цитирование критика-символиста.

«Неточен» поэт даже при цитировании собственных стихов, например, статья «Символизм как миропонимание» представляет нам авторский вариант стихотворения «Зовут аргонавты...», отличный от «канонического» текста (см.: с. 183–184)*. Подобные разночтения, встречающиеся и в других теоретических и литературно-критических сочинениях Андрея Белого**, до сих пор не учтены текстологами, исследователями его поэзии и не публикуются в качестве приложения к основным вариантам стихов.

Что касается стиховедческих исследований Белого, являющихся важнейшей составной частью книги «Символизм», в «Арабесках» и «Луге зеленом» эта проблематика, казалось бы, не нашла своего места. Однако характеристика одного четверостишия стихотворения Брюсова «В застенке» («Мы не *ждали*, мы не *знали*...) представляет нам вновь Белого как первоклассного стиховеда-аналитика (см.: с. 463–464).

Две мемуарные зарисовки в составе «Арабесок» предвосхищают будущие три тома воспоминаний Белого: в них закладывались приемы воссоздания характеров, ситуаций, авторских интерпретаций минувших дней. Вот он описывает первое явление ему (иначе не хочется сказать) Вячеслава Иванова: «В нашу ветхую (еще отцовскую) гостиную, с разваливающейся мебелью в чехлах, осторожно вошла сутулая, высокая фигура и рассеянно остановилась, потирая руки. Солнечный зайчик забегал по стенке, скользнул по сюртуку, осветив розовое лицо и зеленоватый, острый взор вошедшего господина: вдруг повеяло чем-то старинным, напоминающим лучшие времена жизни, родным» (350).

Тонкая прорисовка портрета, как у К. Сомова (доля иронии, масса лиризма, зоркий взгляд), все спрессовано в нескольких строчках: «...дрогнули слегка золотые, слегка бело-льняные волосы: на высоком выпуклом лбу побежали тонкие морщинки: дрогнуло на переносице золотое пенсне; из-под пенсне, из-под безбровых надбровных дуг, зоркие посинели глаза, обдавая теплом и лаской, точно синенькие василечки, а сурово сжатый рот расплылся в прямо-таки детскую улыбку; двинулась ко мне старомодная фигура и – трах: зацепила за кресло» (350).

---

* См.: *Белый Андрей*. Стихотворения и поэмы. СПб.; М., 2006. Т. 1. С. 81–82.

** Например, принципиально отличный от публиковавшихся в сборниках вариант стихотворения «В себе самом разъятый...» Белый включил в статью «Кризис культуры». См.: *Белый Андрей*. Символизм как миропонимание. С. 294.

По-иному, но не менее интересно показана встреча с В.С.Соловьевым. Здесь воссоздано впечатление ребенка («А *"бука"* Соловьев добродушно посматривал на нас» (293) – детский рисунок, на который наложены густые краски мастерского портрета, созданного по символистским канонам: реминисценции из работ философа-поэта, неразгаданность тайны характера, недоговоренность («символы не говорят, а кивают», – любит повторять Белый слова Ницше*). Между тем, детская память, запечатлевшая штрихи портрета героя, детали интерьера дома, детский взгляд на происходившее, возвращают читателя из мира «незримого очами» в мир реальный, земной, обыденный.

О поэтике литературно-критических сочинений Андрея Белого можно написать книги. Метафорические афоризмы-характеристики современников, рассыпанные по страницам «Арабесок» и «Луга зеленого», – это яркая галерея портретов писателей Серебряного века.

О Метерлинке: «Метерлинк – эта ракета, вставшая над жизнью и опять упавшая в нее» (434).

О Мережковском: «И доныне художник он, поэт тишины, из которой рождаются громы его речений» (312); «...у него два лица: и одно, как пепел; и другое, как осиянная, духом сгорающая свеча» (308); «Мережковский – весь искра, весь – огонь: но направление, в котором он идет, за пределами литературы; литература все еще форма» (417).

О Бальмонте: «Бальмонт – сияющее зеркало эстетизма, горящее сотнями яхонтов» (472); «Вампир с широко оттопыренными губами, с залитой кровью бородкой, и нежное дитя, ликом склоненное в цветущие травы» (473).

О Брюсове: «Поэт мрамора и бронзы» (336); «Валерий Брюсов, поэт хаоса и бесформенности, закрыл свою проповедь железным щитом формы...» (339); «Брюсов – вулкан, покрытый льдом» (468); «Безумие, наглухо застегнутое в сюртук, – вот что такое Валерий Брюсов» (470).

Белый любит контрасты, антитезы. Его антиномии вызывали недоумение: «Где сам Белый? – в его ли словах: "город – мост к будущему, он – радуга, перекинутая от земли к небу" или в наименовании города "паразитом", "зверем", "смертью", в восклицании: «горе, горе поклонившимся городу!»** Цитируя две миниатюры из «Арабесок» – «Радужный город» и «Город», рецензент Б. Грифцов не привел концовку первой из них целиком. Между тем, завершающие этюд строки предлагают нам еще одну «антиномию» и одновременно ее разрешение и ответ на вопрос наивных оппонентов: «Город – химера, город – чудовище, пока не умеешь его попирать. Город – мост к будущему. Он – радуга, перекинутая от земли к небу, оттого, что есть, к тому, что должно быть. «Имеющие уши, да слышат» (290), – завершал автор миниатюру «Радужный город» и «Литературный дневник» в целом. Не услышали.

---

* *Белый Андрей.* Символизм как миропонимание. С. 434, 435.

** *Грифцов Б.* Указ. соч. С. 322.

«Страшно писать о Гоголе, не будучи Гоголем», – признавался Андрей Белый в одной из своих статей*. Страшно писать и о Белом, не будучи Андреем Белым, поражающим эрудицией, невероятностью сравнений и уподоблений, утонченным стилем, достигающим и в критической прозе фантастических вершин поэзии. Но мастер-стилист, он желает при этом, как пушкинский Сальери, поверить «алгеброй гармонию». Афористичен, как кристалл, как математическая формула, он и вправду совершает невероятные прыжки в математику: вычерчивает чертежи-схемы, эмблематически изображая... символизм Бодлера, не только рассматривает математические символы бесконечности Г. Кантора, но употребляет знак бесконечности, говоря о рассказах Ф. Сологуба...

На кого рассчитаны его книги с символическими названиями, сложной философско-эстетической и литературно-критической проблематикой, изысканной поэтикой и усложненной стилистикой? «Пусть читают меня те, кому я понятен и интересен; среди них, верю, найдутся люди, которые сумеют передать мои мысли массам в более общедоступной форме», – с грустью и иронией писал Андрей Белый в предисловии к «Арабескам» (8).

*Л. А. Сугай*

---

* *Белый Андрей.* Гоголь // Киевская мысль. 1909. № 78. 19 марта.

# КОММЕНТАРИИ

Произведения Андрея Белого печатаются по тексту прижизненных авторских публикаций: *Белый А.* Арабески: Книга статей. М.: Мусагет, 1911; *Белый А.* Луг зеленый: Книга статей. М.: Альциона, 1910. В комментариях указываются также первые публикации статей, составивших данные сборники.

Тексты воспроизводятся в соответствии с ныне принятыми нормами правописания, но с учетом некоторых своеобразных особенностей орфографии и пунктуации автора.

## АРАБЕСКИ. КНИГА СТАТЕЙ

### Вместо предисловия

С. 8. *«Символизм»* – книга теоретических статей Андрея Белого, вышедшая в московском издательстве «Мусагет» в конце апреля 1910 г. тиражом 1000 экземпляров. В состав книги вошли работы 1902–1909 гг. См.: *Белый А.* Собр. соч. Символизм. Книга статей / Общ. ред. В. М. Пискунова. М., 2010.

*«Луг зеленый»* – книга статей Андрея Белого – см. наст. изд.

*...та же газета встретила весьма сочувственно <...> «Драматическую симфонию», приняв ее... за пародию на декадентов.* – Белый в работе «К “Указателю” критической литературы обо мне», в разделе «Драматическая симфония», отмечает: «2) Отзыв Игнатова в *“Русск<их> Ведомостях”* (1902 год) дружелюбный по недоразумению (автор принял *“Симфонию”* за пародию на декадентов» (Андрей Белый: pro et contra / Сост., вступ. статья, коммент. А. В. Лаврова. СПб., 2004. С. 30). Комментатор отмечает, что «такой печатный отзыв И. Н. Игнатова не выявлен» (там же. С. 906). А. Л. Казин и Н. В. Кудряшева предполагают, что «А. Белый имеет в виду газету “Биржевые ведомости” от 6 августа 1902 г. Там был опубликован обзор А. Измайлова “Литературные впечатления”, где речь шла о “Драматической симфонии”, а 22 января 1911 г. в литературном обзоре без подписи упоминается “Луг зеленый”» (*Казин А. Л., Кудряшева Н. В.* Комментарии // Белый А. Критика. Эстетика. Теория символизма. М., 1994. Т. 2. С. 500).

*...полемика с Ивановым, Блоком, с мистическим анархизмом...* – Мистический анархизм – одно из проявлений революционно-религиозного движения в России в 1905–1907 гг., философско-эстетическая теория, выдвинутая Г. И. Чулковым («О мистическом анархизме», 1906) и поддержанная А. А. Блоком и Вяч. Ивановым. Идеи последнего о «соборности», об «анархическом» единении людей, связанных общностью сознания, оказали непосредственное влияние на доктрину Чулкова, в которой была предпринята попытка соединить мистическое мироощущение с социальными воззрениями эпохи. Идеи мистического анархизма вызвали ожесточенную полемику среди символистов.

## ТВОРЧЕСТВО ЖИЗНИ

### Пророк безличия

Впервые (в сокращении): Киевская мысль. 1909. № 133. 15 мая. В основу статьи легла лекция, прочитанная Белым в ноябре 1908 г. в театре В. Ф. Комиссаржевской перед спектаклем по пьесе С. Пшибышевского «Вечная сказка».

С. 10. *...первого по значительности романа Пшибышевского.* – Имеется в виду роман «Homo sapiens» (1895–1898 – на немецком языке, 1901 – на польском). Белый здесь и далее цитирует произведения Пшибышевского по изданию: *Пшибышевский С.* Собр. соч.: В 4 т. М., 1904–1906.

*«Он усталый... шел домой. Его знобило»* – первая фраза (в сокращении) повести Пшибышевского «De profundis» (1907). Перевод М. Семенова.

С. 11. *«Дети Сатаны»* – роман С. Пшибышевского (1897 – на немецком языке, 1899 – на польском языке).

*«Сыны земли»* – роман С. Пшибышевского (1893 – на немецком языке, 1901 – на польском).

С. 12. *...«видел, как бриллиантовая шпилька <...> лучами огня»* – контаминация цитат из романа «Homo sapiens».

С. 15. *Principium individuationis* – принцип индивидуализации (*лат.*).

С. 16. *...самум слов у его героев...* – метафора Белого: самум (*араб.* – знойный ветер) – сухие горячие ветры в пустынях Северной Африки и Аравийского полуострова.

С. 18. *...орды бакхантов, культ Фаллуса во главе с Дионисом.* – Бакханты (вакханты) – участники древнегреческих мистерий в честь Вакха – Бахуса, отождествляемого с древнегреческим богом Дионисом; фаллус (*греч.*) – мужской детородный член и его изображение как символ плодородия. Как священный атрибут играл важную роль в культе Деметры, Гермеса и особенно Диониса (фаллические шествия, сопровождаемые пением).

*Дорической культурой ответила Греция...* – Дорийским называется один из основных стилей (дорический ордер) классического искусства Древней Греции. Характеризуется рациональностью, стремлением к монументальности, мужественности, серьезности и созданию совершенных пропорций. Полное формирование дорического стиля заканчивается где-то в 600 году до нашей эры.

*...трагедия с сокровенным корнем ее Елезвинских мистерий.* – Елевзинские (Элевсинские) мистерии – ежегодные религиозные праздники в Аттике (Древняя Греция) в честь богинь Деметры и Персефоны. Восходили, по-видимому, к древним празднествам плодородия. В авторских комментариях к статье «Проблемы культуры», открывавшей книгу «Символизм», Белый, касаясь Елевзинских мистерий, ссылался на исследование В. И. Иванова (см.: *Белый А.* Символизм. М., 2010. С. 333). Кроме исследования Вяч. Иванова, Белый опирался в своих характеристиках мистерий на книгу Н. Новосадского. См.: *Иванов В.* Эллинская религия страдающего бога // Новый путь. 1904. № 1–4; *Он же.* Религия Диониса // Вопросы жизни. 1905. № 6–7; *Новосадский Н.* Елевсинские мистерии. СПб., 1887. См. также: *Иванов В.* Дионис и прадионисийство. СПб., 1994.

С. 19. *...противопоставлен Лингаму и Иони.* – Лингам (Линга, Лингамурти) – характеристика, знак пола, обозначение мужского детородного органа; Иони – источник, женские гениталии. В древнеиндийской мифологии и различных течениях индуизма – символы божественной производящей силы; пара символизирует Шиву и его супругу Парвати, неделимое единство мужского (пассивного) и женского (активного) начал, от соединения которых исходит жизнь.

*«Кладезь бездны»; «злая саранча»* – образы из Откровения Иоанна Богослова (Откр. 9 : 2–11).

## Театр и современная драма

Впервые: Театр. Книга о новом театре. СПб., 1908. С. 261–289.

С. 24. *Подозрительны все эти сладкие призывы к мистерии в наши дни.* – Хотя в подстрочной сноске А. Белый оговаривает, что, анализируя новейшие взгляды о путях драмы, он не имеет в виду «тонкую и глубокую теорию В. И. Иванова», с деталями которой он не согласен, но в основных тезисах принимает, нельзя не видеть здесь критику идей соборного театра Вяч. Иванова. См.: *Иванов В. И.* Предчувствия и предвестия // Иванов В. И. Родное и вселенское. М., 1994. С. 37–50.

*...вырвал он из души гениальную музыку Вагнера...* – В 1876 г., накануне разрыва с Вагнером, Ницше публикует четвертое (последнее) из «Несвоевременных размышлений» – «Рихард Вагнер в Байрейте» – панегирик маэстро. В Предисловии к «Казус Вагнер» (1888) Ницше подвел итоги

своим взаимоотношениям с композитором: «Повернуться спиной к Вагнеру было для меня чем-то роковым; снова полюбить что-нибудь после этого – победой. Никто, быть может, не сросся в более опасной степени с вагнерианством, никто упорнее не защищался от него, никто не радовался больше, что освободился от него. Длинная история!» (*Ницше Ф.* Соч.: В 2 т. М., 1990. Т. 2. С. 526).

*«Происхождение трагедии»* – имеется в виду книга Ф. Ницше «Die Geburt der Tragöedie aus dem Geiste der Musik» («Рождение трагедии из духа музыки», 1871).

*Зигфрид* – герой германо-скандинавской мифологии и эпоса, центральный герой третьей оперы («Зигфрид», 1857) из тетралогии Р. Вагнера «Кольцо Нибелунга».

*«Пестрая Корова»* – название города, где проповедовал Заратустра (см.: *Ницше Ф.* Так говорил Заратустра // Соч.: В 2 т. М., 1990. Т. 2. С. 131).

С. 25. *...в пещеру Заратустры притащился и «сквернейший человек»* – из книги Ф. Ницше «Так говорил Заратустра» (см.: *Ницше Ф.* Соч.: В 2 т. М., 1990. Т. 2. С. 189–196).

*Новейшие теоретики драмы...* – А. Л. Казин и Н. В. Кудряшева предполагают, что Белый имел в виду, в частности, бывшего актера МХТ Н. Н. Вашкевича (1876–1937), организовавшего в 1905 г. в Москве Театр Диониса (*Казин А. Л., Кудряшева Н. В.* Комментарии // Белый А. Критика. Эстетика. Теория символизма. М., 1994. Т. 2. С. 502). Свое творческое credo Вашкевич изложил в работе «Дионисово действо современности» (Театр и искусство. 1905. № 35). См.: *Вашкевич Н. Н.* История хореографии всех веков и народов. СПб., 2009.

*...не имею в виду <...> теорию В. И. Иванова...* – см. коммент. к с. 24.

С. 26. *...подавайте нам козла для заклания...* – намек на происхождение театра из культовых обрядов, совершавшихся в Древней Греции во время праздников в честь бога Диониса.

С. 27. *орхестра* (*греч.*) – основная часть театра в Древней Греции, в центре которой находился жертвенник Дионису.

*...знаменитую сцену из «Штокмана»...* – имеется в виду 4-е действие пьесы Г. Ибсена «Враг народа» (1882) – в русских переводах и постановках конца XIX – начала XX в. – «Доктор Штокман».

*«Мессинская невеста»* (1803) – трагедия Ф. Шиллера.

С. 28. *...издавна представляли разбойника Чуркина* – имеется в виду один из вариантов русской устной народной драмы «Лодка» (см.: *Всеволодский-Гернгросс В. Н.* Русская устная народная драма. М., 1959. С. 39, 78).

*Возобновляют Эсхила, Софокла и Эврипида на сцене.* – Одним из первых спектаклей Московского Художественного театра стала трагедия «Антигона» Софокла (перевод Д. С. Мережковского), поставленная в

1899 году (режиссер А. А. Санин). В переводе Мережковского на сцене Александринского театра шли: «Ипполит» Еврипида (1902) и «Эдип в Колоне» (1904) – обе поставлены Ю. Э. Озаровским, сценография Л. С. Бакста; «Антигона» (1906 г., постановка А. А. Санина, оформление спектакля А. Я. Головина). Античные трагедии ставились в начале XX в. и другими столичными и провинциальными театрами, а также любителями.

С. 30. *Джон Габриэль Боркман* (Йун Габриель Боркман) – герой одноименной пьесы Ибсена (1896); далее перечислены также главные герои пьес Ибсена: *Сольнес* («Строитель Сольнес», 1892); *Бранд* («Бранд», 1866); *Рубек с Иреной* («Когда мы, мертвые, пробуждаемся», 1899); *Освальд* («Привидения», 1881).

С. 31. *«Солнце, Солнце»* – последние слова Освальда Арвинга, завершающие пьесу Ибсена «Привидения».

*Civitas solis* (*лат.*) – государство Солнца, город Солнца. «Город Солнца» – утопическое произведение Томмазо Кампанеллы (1602).

С. 32. ...*«или все – или ничего»* – слова, являющиеся лейтмотивом драмы Ибсена «Бранд».

*«...как стало слепить народ иудейский лицо Моисея, говорившего с Богом»*. – См.: Исх. 34:35.

*Эйольф* (Эйолф) – герой пьесы Ибсена «Маленький Эйольф» (1894).

*Незнакомец* (Неизвестный) и *Эллида* – герои пьесы Ибсена «Женщина с моря» (1888).

С. 33. *Deus Caritatis* – Бог милосердия (*лат.*). Эти слова произносит Голос свыше в финале «Бранда» Ибсена.

С. 34. *Был бы он мистагогом...*— Мистагоги – предводители Элевсинских мистерий, которые изъясняли афинянам таинственные учения в святилище Деметры при появлении устрашающих призраков.

*...спешит променять солнечное свое первородство на чечевичную похлебку славы* – библейская аллюзия: сын патриарха Авраама Исав продал свое первородство брату Иакову за чечевичную похлебку (Быт. 25 : 31–34).

С. 35. *De facto* – фактически, на деле (*лат.*).

*...при постановке «Дикой утки»*. – Премьера пьесы Ибсена «Дикая утка» (1884) в МХТ состоялась 19 сентября 1901 г., режиссеры: К. С. Станиславский и А. А. Санин, художник В. А. Симов.

С. 36. *Мелизанд* – Мелизанда (Мелисанда) – героиня пьесы М. Метерлинка «Пелиас и Мелисанда» (1892).

С. 37. *Гиерофант* – высший жрец при Элевсинских мистериях (*греч.*).

*...великая ночь Эпоптии...* – Эпопты (созерцатели) – лица, получившие высшую степень посвящения и допускавшиеся к «созерцанию» мистерии – эпоптии.

## Песнь жизни

Впервые: *Белый А.* Арабески. М., 1911. С. 43–59.

Написана в 1908 г. Белый выступал 6 ноября 1908 г. на открытии «Дома песни» с лекцией, которая легла в основу статьи.

С. 41. *...отдавая землю Молоху...* – Молох, согласно Библии, божество, почитавшееся в Палестине, Финикии и Карфагене. Ему приносились человеческие жертвы (особенно дети). В переносном смысле – страшная, ненасытная сила, требующая человеческих жертв.

С. 42. *...«смерть повержена в озеро огненное...»* – см.: Откр. 20 : 14.

*...станем мы все Цеппелинами...* – Цеппелины (*нем.* Zeppelin) — дирижабли жесткой системы, строившиеся графом Фердинандом Цеппелином и немецкой фирмой «Люфтшиффбау Цеппелин ГмбХ». Названы по имени их изобретателя и создателя.

...быть *«птицами в воздухе».* – «Птицы в воздухе (Строки напевные)» – название книги стихов К. Бальмонта (СПб.,1908).

*«Мир бестелесный, но незримый...»* – неточная цитата из стихотворения Ф. И. Тютчева «Как сладко дремлет сад темно-зеленый...» (1835).

С. 44–45. *...едва для Гонкура запела японская живопись...* – Белый, вероятно, имеет в виду книги Эдмона Гонкура о двух крупнейших японских художниках – Утамаро (XVIII в.) и Хокусаи (XVIII–XIX вв.): «Outamoro, le peintre des maisons vertes» (1891) и «Hokousai» (1896).

С. 45. *«Harlequin Jaloux»* – «Ревнивый арлекин» (*фр.*) – картина А. Ватто (1712). Арлекин Жалу – нарицательный образ ревнивца и завистника. Скорее всего, под влиянием названия картины Ватто А. Белый использовал французское словосочетание в стихотворении «Своему двойнику» (1917). Обращаясь к Леониду Ледяному – автобиографическому герою (эпопея «Я», «Записки чудака»), поэт пишет:

Не публицист и не философ,
А просто Harlequin Jaloux,
Вы – погрузили ряд вопросов
В казуистическую мглу...

(*Белый А.* Стихотворения и поэмы. СПб.; М., 2006. Т. 2. С. 476).

*«Embarquement pour Cythère»* – «Отплытие на остров Кифера» (*фр.*) – картина А. Ватто (1717) (Лувр, Париж; вариант – Дворец Шарлоттенбург, Берлин).

*«Les Plaisirs du bal»* – «Радости бала» (*фр.*) – картина А. Ватто (1717).

*«Romanses sens paroles»* – «Романсы без слов» (*фр.*) – книга стихов П. Верлена (1872–1873). См.: *Верлен П.* Романсы без слов / Пер. В. Брюсова. М., 1894.

*...Верлен, положенный на музыку Форэ...* – Габриель Урбен Форе создал на стихи Верлена около 20 романсов, в том числе циклы «Из Венеции» и «Добрая песня».

С. 46. *...Зигфрид будет бороться с Вотаном (медведем)...* – В третьей опере из цикла Вагнера «Кольцо нибелунга» – «Зигфрид» – герой ведет большого медведя, взнузданного лыковым мочалом, и со смехом, шаля, науськивает его на Миме, пугает карлика (Дейст. 1. Сц. 1). Отождествление медведя с Вотаном-Странником Белый явно додумал сам.

С. 47. *...хаос, из которого, по Якову Бёме, рождается Бог.* – Белый имеет в виду сочинение «Аврора, или Утренняя заря в восхождении» (1612). См.: *Бёме Я.* Аврора, или Утренняя заря в восхождении. М., 1990.

*...символика Крейцера...* – имеется в виду главный труд Георга Фридриха Крейцера «Symbolik und Mythologie der alten Völker, besonders der Griechen» (Leipzig; Darmstadt, 1810–1824).

*...в сочетании Роде «Psyche».* – Имеется в виду сочинение немецкого филолога Э. Роде «Psyche. Seelenkult und Unsterblichkeitglaube der Griechen» (1894) – «Психея. Культ души и вера в бессмертие у греков».

ὑλήεις – «лесной» (*греч.*) (пер. Вяч. Иванова) – один из эпитетов Диониса; φλεῶυ (*греч.*) – другой эпитет, приложимый к Дионису – богу обильной растительности.

*«Geburt der Tragöedie»* – имеется в виду работа Ф. Ницше «Die Geburt der Tragöedie aus dem Geiste der Musik» – «Рождение трагедии из духа музыки».

С. 49. ἐν καίπὰν – единое и все (*греч.*).

## Фридрих Ницше

Впервые: Весы. 1908. № 7. С. 45–50; № 8. С. 55–65; № 9. С. 30–39.

С. 51. *...созревала «Критика» в упорном, как железо, сознании Иммануила Канта.* – Имеются в виду сочинения И. Канта «Критика чистого разума» (1781), «Критика практического разума» (1788) и «Критика способности суждения» (1790).

*...не говорю уже о «Воле в природе»...* – имеется в виду сочинение А. Шопенгауэра «О воле в природе» (1836).

С. 52. *«Jenseits»* – по ту сторону (*нем.*) – имеется в виду работа Ницше «Jenseits von Gut und Böse» («По ту сторону добра и зла. Прелюдия к философии будущего», 1885–1886).

С. 53. *Теософский символ о смене рас я вовсе не имею стремления догматизировать.* – Позже под влиянием Р. Штейнера Белый придет к догматическим трактовкам данного символа.

С. 55. *«Дам ему белый камень <...>», – сказано в Апокалипсисе.* – Откр. 2 : 17.

*...«сверхчеловек», заимствовав термин из чужой терминологии* (*у Гёте*). – У Гёте: Faßt Übermenschen dich! («охватывает тебя сверхчеловек»). Ср. в русских переводах: «Но что за страх позорный, / Сверхчеловек, тобою овладел?» (*Гёте И. В.* Фауст / Пер. с нем. Н. Холодковского. М., 1954. С. 57); «Ну что ж, дерзай, сверхчеловек!» (*Гёте И. В.* Фауст / Пер. с нем. Б. Пастернака. М., 1982. С. 40).

С. 57. *«Обидная ясность», – морщится Ницше, упоминая о Джоне Стюарте Милле* – см.: *Ницше Ф.* Набеги несвоевременного // Соч. Т. 2. С. 594.

С. 58 *«...вот кровь Моя Нового Завета...»* – Мф. 25 : 27–28.

*«Не выпивает ли душа каплю счастья – золотого вина», – восклицает Заратустра...* – *Ницше Ф.* Так говорил Заратустра // Соч. Т. 2. С. 199.

*«Любите ближнего».* – Ин. 13:34.

*«Разве я призываю к ближнему? <...> любовь к дальним».* – *Ницше Ф.* Так говорил Заратустра // Соч. Т. 2. С. 43.

*«Я – меч и разделение».* – См.: Мф. 10:34; Лк. 12:51.

*«Выше, чем любовь к людям <...>Но ты боишься и бежишь к своему ближнему».* – *Ницше Ф.* Так говорил Заратустра // Соч. Т. 2. С. 43.

*«Бремя Мое легко».* – Мф. 11:30.

С. 59. *«Создавать – это <...> желать болей роженицы».* – Ср.: *Ницше Ф.* Так говорил Заратустра // Соч. Т. 2. С. 61.

*«Отец во Мне».* – Ин. 14:10.

*«Красота сверхчеловека <...> Какое мне дело до богов».* – *Ницше Ф.* Так говорил Заратустра // Соч. Т. 2. С. 62.

*«Многое имел бы Я вам сказать <...> Он наставит вас на всякую истину».* – См.: Ин. 16 : 12–13.

*«Если не будете, как дети, не войдете в Царство Небесное»...* – Мф. 18:3.

С. 60. *«...знаем, что будем подобны Ему».* – См.: Быт. 3:5; Ин. 3:2.

*«Я – бог», – восклицает Кириллов у Достоевского...* – ср.: «Если нет бога, то я бог» (*Достоевский Ф. М.* Бесы // Полн. собр. соч.: В 30 т. Л., 1974. Т. 10. С. 470).

С. 63. *«“Я”, – говоришь ты <...> но делает “Я”».* – *Ницше Ф.* Соч. Т. 2. С. 24.

*«Побеждающему дам вкушать <...> кто получает».* – Откр. 2:17.

С. 64. *«Царствие Божие восхищает силой».* – См.: Мф. 11:12.

*«Еще один раз хочу <...> свой богатый дар».* – *Ницше Ф.* Соч. Т. 2. С. 143.

*«Огонь принес <...> разгорелся».* – Лк. 12:49.

С. 65. *«Ты это знаешь, но ты этого не говоришь».* – *Ницше Ф.* Соч. Т. 2. С. 105.

С. 68. *«Или́, или́, ламма́ савахвани!»* (*древнеевр.*) – «Боже Мой! Боже Мой! для чего Ты Меня оставил?» (Мф. 27:46; Мк. 15:34).

С. 70. ...*«отравить болезнью даже и музыку».* – Ср.: *Ницше Ф.* Соч. Т. 2. С. 535.

С. 71. *«О душа моя, теперь <...> иди к розам, к пчелам, к стаям голубей!»* – Контаминация цитат. Ср.: *Ницше Ф.* Соч. Т. 2. С. 160, 162.

С. 73. *...обмолвился презрительным: «сверх-филолог»...* – Белый имеет в виду работу В. С. Соловьева «Словесность или истина?» (1897), а именно следующую оценку: «Сам Ницше, думая быть действительным сверхчеловеком, был только *сверхфилологом* <...> Оставаясь все-таки филологом, и слишком филологом, Ницше захотел сверх того стать «философом будущего», пророком и основателем новой религии. Такая задача неминуемо приводила к катастрофе, ибо для филолога быть основателем религии так же неестественно, как для титулярного советника быть королем испанским» (*Соловьев В. С.* Словесность или истина? // Ницше: pro et contra. СПб., 2001. С. 290, 291).

## Ибсен и Достоевский

Впервые: Весы. 1905. № 12. С. 47–54; 1906. № 1. С. 47–54.

С. 75. *...«жестокий талант»* – намек на статью Н. К. Михайловского «Жестокий талант» (1882), посвященную Ф. М. Достоевскому.

*...он развратил бы их (см. «Сон смешного человека»).* – В рассказе Достоевского герой во сне умирает и попадает в царство безгрешных людей. Но «кончилось тем, – признается герой, – что я развратил их всех!» (*Достоевский Ф. М.* Полн. собр. соч.: В 30 т. Л., 1983. Т. 25. С. 115).

С. 76. *«Сон Свидригайлова»* – см.: *Достоевский Ф. М.* Преступление и наказание // Полн. собр. соч.: В 30 т. Л., 1973. Т. 6. С. 392–393.

С. 80. *«Бывают ли у вас, Шатов, минуты вечной гармонии?»* – неточная цитата. У Достоевского: «Постойте, бывают с вами, Шатов, минуты вечной гармонии?» (*Достоевский Ф. М.* Полн. собр. соч.: В 30 т. Л., 1974. Т. 10. С. 450).

## О целесообразности

Впервые: Новый путь. 1904. № 9. С. 139–153.

С. 81. *«System der Philosophie»*, 1889 (рус. пер.: *Вундт В.* Система философии. СПб., 1902).

*...raison d'être* – разумное основание, смысл; право на существование (*фр.*).

*...на эту же точку зрения становится и Челпанов.* – Г. И. Челпанов – психолог и философ. Его теория «эмпирического параллелизма» души и тела близка психологическому параллелизму В. Вундта. Основные сочинения: «Мозг и душа. Критика материализма и очерк современных учений о душе» (СПб., 1900); «Введение в философию» (Киев, 1905).

*«Стараясь найти для данного <...> активность и пассивность».* – *Вундт В.* Система философии. СПб., 1902. С. 233.

С. 83. *...Н. Бугаев рассматривает как частный случай прерывности.* – Н. В. Бугаев – математик, отец А. Белого, рассматривает эту проблему в своих трудах «Числовые тождества, находящиеся в связи со свойствами символа Е» (Математический сборник. М., 1866. Т. 1) и «Учение о числовых производных» (Математический сборник. М., 1870. Т. 5. Вып. 1). «Учение о числовых производных» (Математический сборник, т. V и VI).

*...к понятию определимой бесконечности.* – См.: *Кантор Г.* О различных точках зрения на актуально бесконечное // Кантор Г. Труды по теории множеств. М., 1985. С. 264–267. Также: *Флоренский П. А.* О символах бесконечности (Очерк идей Г. Кантора) // Соч.: В 4 т. М., 1994. Т. 1. С. 79–128.

С. 84 *«Всякий акт представления <...> пребывания представлений».* – *Вундт В.* Система философии. С. 240.

С. 87. *...«более глубокое понимание <...> общевселенской воли».* – Там же. С. 266 (неточная и сокращенная цитата).

С. 88. *«..мы будем судить ангелов».* – 1 Кор. 6:3.

*...встречаем в религии Зороастра...* – Зороастризм, также маздаизм – «Благая вера почитания Мудрого» – одна из древнейших религий, берущая начало в откровении пророка Спитамы Заратуштры (*перс.* «Зартошт»; *древнегреч.* – «Зоро́астрэс»), полученном им от Бога – Ахура Мазды. В основе учения Заратуштры – свободный нравственный выбор человеком благих мыслей, благих слов и благих деяний. В древности и раннем средневековье зороастризм был распространен преимущественно на территории Большого Ирана.

*«...Славнейшая без сравнения Серафим».* – Строки из «Хвалебной песни Богородице» («Достойно есть яко воистину блажити Тя Богородицу...»).

*...схожи с выводами Соловьева из контовской идеи о человечестве.* – См.: *Конт О.* Система позитивной политики, или трактат, устанавливающий религию человечества: В 4 т. (1851–1854); *Соловьев В. С.* Идея человечества у Августа Конта // Соч.: В 2 т. М., 1990. Т. 2. Также: *Гайденко П. П.* Человек и человечество в учении В. С. Соловьева // Вопросы философии. 1994. № 6.

*Le Grand-Être* – великое существо (*фр.*).

С. 88–89. *«Основатель «Позитивной Философии» <...> самое общее онтологическое определение женственности» (Вл. Соловьев).* – *Соловьев В. С.* Соч.: В 2 т. М., 1988. Т. 2. С. 577–578.

*«Знайте же, <...> на землю идет»* – строки из стихотворения В. Соловьева «Das Ewig-Weibliche. Слово увещательное к морским чертям» (1898).

*«И голос все тот же звучит <...> сбудется скоро»* – неточная цитата из стихотворения В. Соловьева «Сон наяву» (1895). У Соловьева: «Конец уже близок, нежданное сбудется скоро».

С. 90. «*Alles vergaengliche ist nur ein Gleichnis*» – «Все преходящее есть только подобие» (*нем.*) – первые строки из заключительного мистического хора трагедии Гёте «Фауст» (ср. перевод А. А. Фета: «Все преходящее – / Только сравненье...» (*Гёте И. В.* Фауст. СПб., 1899. [Т. 2]. С. 218).

*Si nous voulons être positivistes, nous devons poser l'Être*. – «Если мы хотим быть позитивными, мы должны допустить Великое Существо» (*фр.*).

### Священные цвета

Впервые: *Белый А.* Арабески. М., 1911. С. 115–129. Статья написана в 1903 г., как часть публиковалась в составе статьи «Символизм как миропонимание» (Мир искусства. 1904. № 5).

С. 91. *«Бог есть свет...»* – неточная цитата. – См.: Дан. 2:22; Ин. 1:5.

*«Увидел я <...> было как снег»*. – Дан. 7:9.

*Определением черта, как юркого серого проходимца...* – см.: *Мережковский Д. С.* Лермонтов. Поэт сверхчеловечества. М., 1909; *Он же.* Гоголь и черт. М., 1906.

С. 92. *«Пустыня растет...»* – из книги Ф. Ницше «Так говорил Заратустра» (ср.: *Ницше Ф.* Соч.: В 2 т. М., 1990. Т. 2. С. 221).

*«И заревет на него <...> померк в облаках»*. – Ис. 5:3.

С. 93. *Хранится пламень неземной...* – из стихотворения М. Ю. Лермонтова «Отрывок» («На жизнь надеяться страшась...») (1830).

*Гляжу на будущность с боязнью...* – из стихотворения М. Ю. Лермонтова «Гляжу на будущность с боязнью...» (1838?).

*Закат горит огнистой полосой...* – неточная цитата из стихотворения М. Ю. Лермонтова «Смерть» (1830). У Лермонтова:

> Закат горит огнистой полосою,
> Любуюсь им безмолвно под окном,
> Быть может, завтра он заплещет надо мною,
> Безжизненным, холодным мертвецом...

*Слеза по щеке огневая катится...* – из стихотворения М. Ю. Лермонтова «Романс» (1830–1831).

*Не встретит ответа...* – из стихотворения М. Ю. Лермонтова «Есть речи – значенье...» (1839).

С. 94. *Что судьбы вам дряхлеющего мира?..* – неточная цитата из стихотворения М. Ю. Лермонтова «На буйном пиршестве задумчив он сидел» (вариант 1840 г.). У Лермонтова:

> Он говорил: ликуйте, о друзья!
> Что вам судьбы дряхлеющего мира?..
> Над вашей головой колеблется секира,
> Но что ж!.. Из вас один ее увижу я.

*Настанет год, России черный год...* – из стихотворения М. Ю. Лермонтова «Предсказание» (1830).

*Конец уже близок, нежданное сбудется скоро...* – из стихотворения Вл. Соловьева «Сон наяву» (1895).

*Мне чудится – беда великая близка!..* – неточная цитата из стихотворения А. А. Голенищева-Кутузова «1-е января 1902-го года». У автора:

Мне чудится – беда великая близка;
Но поступи ее никто не слышит...

*«Грязненькие» трактиры... апокалипсический отблеск» (Мережковский)* – неточная и сокращенная цитата из книги Д. С. Мережковского «Л. Толстой и Достоевский». Ср.: *Мережковский Д. С.* Л. Толстой и Достоевский. Вечные спутники. М., 1995. С. 124.

С. 95. *«Вот, большой красный дракон <...> часть звезд» (Откровение)*. – Откр. 12 : 3–4.

*«Являлися им <...> еще худшей»* – неточная цитата. Ср.: Прем. 17:6.

*Одинокий к тебе прихожу...* – неточная цитата из стихотворения А. А. Блока «Одинокий, к тебе прихожу...» (1901): соединены I и III строфы, нарушена авторская пунктуация, что меняет смысл стихотворения. См.: *Блок А. А.* Полн. собр. соч. и писем: В 20 т. М., 1997. Т. 1. С. 60.

*«И я увидел жену, сидящую на багряном звере...»* – неточные цитаты (см.: Откр. 17 : 3–4).

*«Возлюбленные! <...> радуйтесь»*. – 1 Петр. 4 : 12–13.

С. 95–96. *«Но в этом огне <...> воскресшей Плоти»* – цитата из книги Мережковского «Л. Толстой и Достоевский». См.: *Мережковский Д. С.* Л. Толстой и Достоевский. Вечные спутники. М., 1995. С. 104.

С. 96. *«Лучше мне умереть, нежели оставить молитву»*. – Дан. 6:13.

*...назван «головней, исторгнутой из огня...»* – Зах. 3 : 1–2.

*«выходила и проходила перед ним»* – см.: Дан. 5:5.

*«Элой, элой Ламма́ Савахфани́» (древнеевр.)* – «Боже Мой! Боже Мой! для чего Ты Меня оставил?» – Мф. 27:46; Мк. 15:34.

С. 97. *«Если я роздал все имение мое <...> никакой пользы»* – см.: 1 Кор. 13:3.

С. 98. *...оканчивается голосом невесты:* «Прииди». – Откр. 22:17 (это не последний стих Откровения).

*«Главное значение в браке <...> способное к «обо́жению» («Оправдание добра»)* – неточная цитата из книги Вл. Соловьева «Оправдание добра. Нравственная философия» (см.: *Соловьев В. С.* Соч.: В 2 т. М., 1988. Т. 1. С. 491).

*«Жажда в созидающем <...> к браку» (Ницше)*. – *Ницше Ф.* Так говорил Заратустра // Соч. Т. 2. С. 51.

*«Пусть я кого-нибудь люблю, любовь не красит жизнь мою»* – начальные строки стихотворения М. Ю. Лермонтова (без названия, 1831).

С. 99. *Ничто не сблизит больше нас...* – неточная цитата из стихотворения М. Ю. Лермонтова «Стансы» (1830). У Лермонтова:

Ничто не сблизит больше нас,
Ничто мне не отдаст покой...
Хоть в сердце шепчет чудный глас:
Я не могу любить другой.

*Люблю мечты моей созданье...* – из стихотворения М. Ю. Лермонтова «Как часто, пестрою толпою окружен...» (1840).

*«Что лилия между тернами, то возлюбленная моя...»* – Песн. 2:2.

*«Что яблонь между лесными деревьями...»* – Песн. 2 : 2–3.

...*«злое пламя земного огня»* – из стихотворения Вл. Соловьева «Вся в лазури сегодня явилась...» (1875).

С. 100. *«Истинно, истинно говорю вам <...> Я в нем»*. – Ин. 6:48, 56.

*«Вскоре вы увидите Меня...»* – Ин. 16:16, 23, 33.

*«Я вам сказываю, братие...»* – 1 Кор. 7 : 29–31.

*«...Я есмь Альфа и Омега, Начало и Конец...»* – Откр. 1:8.

*«Я уже не в мире, но они в мире...»* – Ин. 17:11

С. 101. *«Я увижу вас опять, и возрадуется...»* – Ин. 16 : 22–23.

*«Принимая Меня, принимаете Отца...»* – см.: Ин. 14 : 9–12.

*«Кто познает природу вещей...»* – слова принадлежат не Конфуцию, а его верному ученику-продолжателю Мэн-цзы (Мэн Кэ, 371–289 до н. э.). Сам Белый в мемуарах пишет, что читал в «Вопросах Философии и Психологии» перевод книги «Середина и постоянство» Конфуция (см: *Белый А.* На рубеже двух столетий. М., 1989. С. 337). Однако названный трактат имеет подзаголовок «Священная книга последователей Конфуция». В 1895 г. книга публиковалась в вышеназванном журнале в переводе Д. П. Конисси (Кн. 29 (4), с. 382–403). Сходное по смыслу высказывание находим на с. 397. Ср. с более поздним переводом: «Мэн-цзы сказал: «Тот, кто до конца использует свои умственные способности, тот познает свою природу. Кто познает свою природу, тот познает небо. Сохранять свои умственные способности, заботиться о своей природе – это путь служения небу...» (Древнекитайская философия. Собрание текстов: В 2 т. М., 1972. Т. 1. С. 246).

## Маска

Впервые: Весы. 1904. № 6. С. 6–15.

С. 102. *Минотавр* – по греческому преданию, чудовище с телом человека и головой быка.

*Ночь «хмурая, как зверь стоокий»...* – из стихотворения Ф. И. Тютчева «Песок сыпучий по колени...» (1830).

*Тогда густее ночь, как хаос на водах...* – из стихотворения Ф. И. Тютчева «Видение» (1829).

*Кто без тоски внимал из нас...* – Из стихотворения Ф. И. Тютчева «Бессонница» (1829).

С. 104. *«Поэт и чернь»* – статья Вяч. Иванова (1900), впервые опубликована в журнале «Весы» (1904. № 3), затем – в сб. «По звездам» (СПб., 1909). См.: *Иванов В. И.* Родное и вселенское. М., 1994. С. 138–142.

С. 105. *Как сердцу высказать себя?..* – из стихотворения Ф. И. Тютчева «Silentium» (1830).

*«Herr professor Nietzsche...»* – «Господин профессор Ницше» (*нем.*).

С. 106. *Артур Никиш* – венгерский дирижер. Выступал в Москве с концертами весной 1902 г. Под впечатлением от концерта Белый написал заметки.

*Слушая исполнение Гофманом...* – скорее всего, имеется в виду Иосиф (Юзеф) Казимир Гофман, американский пианист и композитор польского (еврейского) происхождения, не раз гастролировавший в России.

*...определение Шлегелем музыки, как текучей архитектуры.* – Характеристики архитектуры как застывшей музыки, а музыки как текучей архитектуры приписывают и Гёте, и Ф. Шлегелю. См.: *Warren Dwight Allen.* Philosophies of Music History; A Study of General Histories of Music, 1600–1960. N. Y., 1962. С. 141.

## Окно в будуще

Впервые: Весы. 1904. № 12. С. 1–11.

С. 108. *...мудрецы его называют «Тао».* – Тао (в совр. рус. транслитерации – Дао (*кит.* «путь», «Бог») – категория философских учений в Древнем Китае для обозначения того, что «существовало до возникновения Неба и Земли» (в трактате «Дао Дэ Дзин»), что не идентифицировано и не оформлено; вечно Единое, неизменно непреходящее; неслышимое, невидимое, неощутимое, недоступное для постижения – становится неопределяемо совершенным. Последователи даосизма – китайской религии и одной из основных религиозно-философских школ – ставят своей целью достижение единства с первоосновой мира – дао. С Тао Лао-дзы Белый соотносит в трактате «Эмблематика смысла» (1909) понятие «символическая действительность» (см.: *Белый А.* Символизм. М., 2010. С. 95).

С. 110. *...формулы Ван дер Ваальса.* – Ян Ван дер Ваальс, голландский физик, лауреат Нобелевской премии по физике (1910 г.), работал в области теоретической молекулярной физики, вывел уравнение состояния, показавшее, что при некоторой температуре исчезают различия в физических свойствах жидкости и ее пара, находящихся в равновесии. В поэме «Первое свидание» (1921) Белый, вспоминая юность, напишет:

Соединяет разум мой
Законы Бойля, Ван-дер-Вальса –
Со снами веющего вальса,
С богами зреющею тьмой...

(*Белый А*. Стихотворения и поэмы. СПб.; М., 2006. Т. 2. С. 29).

*«Мы смотрели на драму <...> скрывает и открывает»... – Ницше Ф*. Рождение трагедии из духа музыки // Соч.: В 2 т. Т. 1. С. 152.

*«Всюду, где бурно <...> Аполлон»* – там же. С. 156.

С. 111. *...александрийского эклектизма...* – Эклектизм являлся важной характеристикой александрийской культуры – эллинистической культуры (кон. IV – кон. I в. до н. э.) с центром в г. Александрия (Египет).

*...скачок от Вагнера к Бизе...* – см. коммент. к с. 24.

С. 112. *Оленина-д'Альгейм* Мария Алексеевна – камерная певица (меццо-сопрано), педагог, музыкально-общественный деятель. С 1901 г. принимала активное участие в концертах московского Кружка любителей русской музыки. В 1908 г. вместе с мужем и певицей А. В. Тарасевич основала в Москве «Дом песни» для пропаганды камерной вокальной музыки. Кроме статьи «Окно в будущее» Белый посвятил Олениной-д'Альгейм статью «Певица» (Мир искусства. 1902. № 11. С. 302–304) и главу в своих воспоминаниях (см.: *Белый А*. Начало века. М., 1990. С. 425–439).

С. 114 *...жалоба старого Атласа...* – Атлас (или Атлант; *др.-греч.* Ἄτλας) – в греческой мифологии могучий титан, брат Прометея, Эпиметея и Менетия. За участие в повторной титаномахии против олимпийских богов был приговорен держать на голове и руках небесный свод (есть другие версии мифа).

*Ich unglückselger Atlas! eine Welt...* – «Я Атлас злополучный! Целый мир / Весь мир страданий на плечи подъемлю» (*нем.*). Начало стихотворения Г. Гейне (цикл «Опять на родине» 1822–1823. Пер. А. Блока). Музыка на текст Гейне написана Ф. Шубертом.

## Феникс

Впервые: Весы. 1906. № 7. С. 17– 29.

С. 115. *Тифон* – в древнегреческой мифологии могущественный великан, порожденный Геей; олицетворение огненных сил земли и ее испарений, с их разрушительными действиями (имя Тифон одного корня с глаголом τύφω, что означает «дымить, чадить»).

*Каждые 500 лет прилетает Феникс из Аравии в Илиополь...* – Феникс – в мифологиях разных культур птица, обладающая способностью сжигать себя и затем возрождаться. Белый отталкивается от Геродота (История II 73), у которого находим первое письменное упоминание мифа о Фениксе. Он сообщает, что эта птица из Аравии, живет 500 лет вместе со своим родителем, а когда тот умирает, прилетает в храм бога Солнца в египетском городе Гелиополе (Гелиополь, Гелиополис, Илиополь) и там хоронит тело родителя. О самосожжении Феникса и последующем возрождении Геродот не упоминает. Легенда приводится и другими античными авторами, большинство которых уже повествуют о самосожжении и возрождении Феникса.

*...душа солнечного бога.* – В Египте феникс как символ солнечного начала, воскресения и бессмертия ассоциировался с богом Ра. Феникс считался *ба* (душой, духовной силой) бога Ра, а также формой проявления Озириса: «Как феникс пройду я через области потустороннего мира» («Книга Мертвых»).

С. 116. *...фараон рассеянно взор свой, выходя освежиться на ступени дворца, замышляя, быть может, казнь младенцам еврейским* – см.: Исх. 1 : 15–22.

*...крылатый орел Иоаннова Откровения...* – Орел – символ Иоанна Богослова.

С. 121. *«Приди ко мне, приди, труждающийся. Я успокою. Приди, приди».* – Мф. 11:28.

С. 122. *В напевах старческих твой юный дух живет...* – заключительные строки стихотворения А. А. Фета «Полуразрушенный полужилец могилы...» (1888).

## СИМВОЛИЗМ И СОВРЕМЕННОСТЬ

### Кризис сознания и Генрик Ибсен

Впервые: *Белый А.* Арабески. М., 1911. С. 163–210.

С. 132. *...быстроногий Ахилл, и презрительный Терсит.* – Ахилл (Ахиллес) в героических сказаниях древних греков является храбрейшим из героев, предпринявших под предводительством Агамемнона поход против Трои, главный герой «Илиады», где он неоднократно именуется «быстроногим». Терсит (Ферсит, др.-греч. Θερσίτης «дерзкий») – персонаж древнегреческой мифологии. Согласно Гомеру, самый уродливый, злоречивый и дерзкий из греков, бывших под Троей, неугомонный крикун, которого Одиссей при всеобщем одобрении ударил жезлом за оскорбление, нанесенное Агамемнону.

С. 133. *...Сквернейший Человек* своей песнью «Пустыня растет». – См. коммент. к с. 25 и 92.

*«Друг, если сердце <...> на борьбу с дальним».* – По мнению А. Л. Казина и Н. В. Кудряшевой, «данный текст представляет собой, очевидно, стилизованную речь Заратустры, принадлежащую перу самого Белого» (*Казин А. Л., Кудряшева Н. В.* Комментарии // Белый А. Критика. Эстетика. Теория символизма. М., 1994. Т. 2. С. 513).

С. 135. *...государство у него – «Левиафан».* – Левиафан – чудовищный морской змей, упоминаемый в Ветхом Завете, иногда отождествляемый с сатаной. Образ государства как чудовища восходит к сочинению английского государственного деятеля и философа Томаса Гоббса «Левиафан, или материя, форма и власть, государства церковного и гражданского» (1651). В 1868 году «Левиафан» был переведен на русский язык С. П. Автократовым. См. новый перевод: *Гоббс Т.* Левиафан, или Материя, форма и власть государства церковного и гражданского / Пер. А. Гутермана // Гоббс Т. Соч.: В 2 т. М., 1991. Т. 2.

С. 138. *...создав своего «Штокмана», «Столпы общества» и «Бранда»...* – «Столпы общества» – пьеса Г. Ибсена (1877). См. также коммент. к с. 27, 30.

*«Нетрудно понять <...> правилом причинения»* – из книги: *Гуссерль Э.* Логические исследования / Пер. С. Л. Франка. СПб., 1909. Ч. 1. С. 56.

С. 140. *egressus* – следующий (*лат.*).

*regressus* – отходящий, отступающий; возвращение, движение назад (*лат.*).

*«Мысль изреченная есть ложь»* – из стихотворения Ф. И. Тютчева «Silentium!» (1829–1830).

С. 141. *transcensus* – подъем, восхождение, переход (*лат.*).

С. 143. *«Император и Галилеянин»* – т. е. «Кесарь и Галилеянин» – пьеса Генрика Ибсена, названная им «мировой драмой в двух частях»: Ч. 1. «Отступничество цезаря»; Ч. 2. «Император Юлиан» (1873).

С. 144. *«Я – это ты» («Татьтвам Аси»).* – Тат твам аси (*санскр.*) дословные этимологические соответствия в русском – «то ты еси» – индуистская махавакья («великое изречение»), встречающееся в «Чхандогья-упанишаде» 6.8.7, в диалоге мудреца Уддалаки с сыном. Белый познакомился с отрывками «Упанишад» в переводе Веры Джонстон (см.: *Джонстон В.* Отрывки из Упанишад // Вопросы Философии и Психологии. 1896. Кн. 31 (1). С. 1–34). Белый неоднократно подчеркивал особую значимость для него встречи с данным произведением: «В "Упанишадах" я жил до рождения» (*Белый А.* Записки чудака. Берлин, 1922. С. 150); «Ритм доверия к миру "*моего*", ставшего миром моей воли, мне открылся чтением "Упанишад"» (*Белый А.* Почему я стал символистом... // Белый А. Символизм как миропонимание. М., 1994. С. 428). «Впечатление от "Упанишад" взворотило все бытие... "Упанишады" меня свели с Шопенгауэром...» (*Белый А.* На рубеже двух столетий. М., 1989. С. 337).

*Goût de l'infini* – чувство бесконечности, вкус к небытию (*фр.*).

С. 146. *...не вернемся к драме Сарду, Золя и даже Зудермана.* – Французскому драматургу Викторьену Сарду принадлежит более 50 пьес. Из пьес немецкого писателя Германа Зудермана наиболее известны: «Честь» (1889), «Гибель Содома» (1891), «Родина» (1893), «Бой бабочек» (1894), «Счастье в уголке» (1895), трилогия «Morituri» (1896), «Да здравствует жизнь» (1902), «Сократ» (1903), «Каменотесы» (1905), «Среди цветов»

(1906). Что же касается знаменитого романиста Золя, то его драматургические опыты незначительны (написал драму «Дурнушка» («Laide») в 1865 году, – третью по счету работу для сцены, если считать два ученических опыта). Белый имеет в виду, скорее, инсценировки романов Золя для сцены (сам автор принимал меры, чтобы никто не приписывал романисту драматической переделки его прозы).

*Лотар* <...>: *«Все, что прошлое столетие <...> – права личности».* – Здесь и далее Белый цитирует источники по обстоятельному критико-биографическому очерку переводчиков Генрика Ибсена на русский язык Анны и Петра Ганзен, издавших Полное собрание его сочинений. См.: *Ибсен Г.* Полн. собр. соч. [с критико-биографич. очерком А. и П. Ганзен]. СПб., 1909. Т. 1–4; Книга Лотара в русском переводе вышла в 1903 г.: *Лотар Р.* Ибсен / Пер. О. Волькенштейна. СПб., 1903.

С. 153. *Гедда Габлер ... Левборг* – герои драмы Ибсена «Гедда Габлер» (1890).

С. 162. *Открылись вещие зеницы...* – неточная цитата из стихотворения А. С. Пушкина «Пророк» (1826). У Пушкина: «Отверзлись вещие зеницы...».

### Искусство

Впервые: *Белый А.* Арабески. М., 1911. С. 211–219.

С. 164. *...обеих «Критик» Канта...* – см. коммент. к с. 51.

*«Commentar zu Kant».* – «Комментарий к Канту» (*нем.*). Возможно, речь идет о книге: *Vaihinger H.* Commentar zu Kants Kritik der reinen Vernunft. Bd. 1–2 . Stuttgart, 1881–1892.

### Символизм как миропонимание

Впервые: Мир искусства. 1904. № 5. С. 173–196. Статья написана в 1903 г.

С. 170. *«Время сократического человека прошло <...> вашего Бога» («Происхождение трагедии»).* – *Ницше Ф.* Рождение трагедии из духа музыки // Соч.: В 2 т. Т. 1. С. 139.

С. 172. *«Увенчайте плющом чело <...> шествие от Инда»* – там же. С. 138.

С. 175. *...багряница «Диониса распятого».* – «Дионис распятый» – здесь – Ф. Ницше. См.: *Клюс Э.* Ницше в России. Революция морального сознания / Пер. с англ. Л. В. Харченко. Гл. 5. Белый и Распятый Дионис. СПб., 1999.

С. 178. *«...ты это знаешь, Заратустра <...> в своем упрямстве».* – Ср.: *Ницше Ф.* Так говорил Заратустра // Соч. Т. 2. С. 105–106.

С. 179. *Как демоны глухонемые, / Ведут беседу меж собой.* – Из стихотворения Ф. И Тютчева «Ночное небо так угрюмо...» (1865).

*«Но когда пришла полнота времени <...> детоводителя».* – Гал. 3 : 17–25.

*«Мы теперь дети Божии <...> Он чист».* – 1 Ин. 3 : 2, 3.

*«Побеждающему <...> на престоле Его».* – Откр. 3:21.

С. 180. *...Шестов прекрасно подчеркивает...* – имеется в виду книга: *Шестов Л.* Достоевский и Нитше (Философия трагедии). СПб., 1903.

С. 181. *«Но когда пришла полнота времен, Бог послал Сына Своего».* – Гал. 4:4.

*«Побеждающему дам вкушать...»* – Откр. 2:7.

С. 182. *Недавно погиб Лилиенталь...* – Отто Лилиенталь, немецкий инженер, один из пионеров авиации, совершивший две тысячи полетов на планерах собственной конструкции, погиб во время полета 10 августа 1896 г.

С. 183. *...в вечернем потоке лучезарных смарагдов.* – В Откровении Иоанна смарагд упоминается в описании радуги, окружающей престол Божий: «... и радуга вокруг престола, видом подобная смарагду» (Откр. 4:3).

*«О, душа моя, изобильна <...> золотое чудо».* – Ср.: *Ницше Ф.* Так говорил Заратустра // Соч. Т. 2. С. 162–163.

*Золотея, эфир просветится...* – первое стихотворение из цикла А. Белого «Золотое руно» (1903), приведено без разбивки на четверостишия и без последней строфы.

*Зовут аргонавты...* – авторский вариант второго стихотворения из цикла Белого «Золотое руно» («Пожаром склон неба объят...»). Ср.: *Белый А.* Стихотворения и поэмы. СПб.; М., 2006. Т. 1. С. 81–82.

## ЛИТЕРАТУРНЫЙ ДНЕВНИК

### На перевале

### I. Символизм

Впервые: Киевская мысль. 1909. 12 июля.

С. 187. *...post factum принимают они за prius.* – Prius (*лат.*) – предшествующее, первичное; (здесь): следствие принимают они за причину.

С. 190. *...даже... Луначарский.* – Белый имеет в виду первое произведение А. В. Луначаского по теории искусства – статью «Основы позитивной эстетики», опубликованную в книге «Очерки реалистического мировоззрения. Сборник статей по философии, общественной науке и жизни» (СПб., 1904), где автор, в частности, признает несколько родов искусства, в том числе мистический идеализм. См.: *Луначарский А. В.* Основы позитивной эстетики. М., 2011.

*...глубоко символической второй частью «Фауста»* – 2-я часть трагедии Гёте «Фауст», в которой эпизоды символико-аллегорического характера сменяют конкретность бытовых сцен первой части, написана в 1825–1831 гг. (за исключением эпизода с Еленой, возникшего в 1800 г.).

*...Байрон дает нам своего глубоко символического «Манфреда».* – «Манфред» (1816–1817) – философско-символическая поэма.

*Лурд–Рим–Париж* – имеется в виду цикл романов Э. Золя «Три города»: «Лурд» (1894), «Рим» (1896), «Париж» (1898).

## II. Шарль Бодлэр

Впервые: Весы. 1909. № 6. С. 71–80.

С. 194. *...символизм Бодлэра с его учением о «соответствиях».* – См.: *сонет Correspondances* («Соответствия», 1855), оказавший большое влияние на эстетику символистов. В поисках путей к «несказанному» многими символистами была подхвачена мысль Бодлера о «соответствиях» между цветами, запахами и звуками. Сам Бодлер возводил понятие «соответствий» к мистическому учению Сведенборга (1688–1772), но, скорее, мистическая идея была воспринята им от немецких романтиков.

*«Oeuvres posthumes»* (Paris, 1887) – сборник неопубликованных произведений Бодлера (издан посмертно).

*...в «Дневнике»* – «Дневник» («Journal intimes») (Paris, 1890).

С. 195. *«Petit traité de poésie française»* – «Маленький трактат о французской поэзии» (см.: *Banville T. de.* Petit Traité de versification française. Paris, 1872).

*W. Ténint* – Белый имеет в виду исследование: *Ténint Wilhem.* Prosodie de l'école moderne. Paris, 1844.

*Albert Cassagne в своем «Versification et métrique de Ch. Baudelaire»...* – Белый высоко ценил труд А. Кассаня, характеризовал его в книге «Символизм» как «замечательное исследование» (*Белый А.* Собр. соч. Символизм. Книга статей. М., 2010. С. 435).

*вопреки Морису Граммону...* – Морис Граммон, французский филолог, осуществил исследование французского стиха со стороны его экспрессивности, классифицировал все французские согласные и гласные и изучал их экспрессивные функции у разных поэтов.

*Вопреки Ла-Гарпу вместе с теоретиком Бек де Фукьером.* – Лагарп Жан Франсуа – французский писатель и критик, член Французской академии, последовательный сторонник классицизма. Его теоретический курс «Lycée, ou Cours de la littérature ancienne et moderne» («Лицей, или Курс старой и новой словесности»), впервые опубликованный в 16 томах в 1789–1805 годах в Париже, многократно переиздавался (с 1815 до 1830 года во Франции вышло 18 полных изданий). Л. Бек де Фукьер – французский филолог, современник Бодлера. Белый противопоставляет законодателю старой классицистской школы теоретиков стиха новой формации. Знакомство с трудами последних, как отмечает Белый в мемуарах, проходило в активных беседах с В. Я. Брюсовым о поэзии, при разборе техники собственных стихов – авторской «кухни»: «И, показав свою кухню, он переводил разговор на Граммона иль Бек де Фукьера, трактующих проблему звука, у нас неизвестных тогда; мне подкинул Кассаня, трактующего стих Бодлера» (*Белый А.* Начало века. М., 1990. С. 185).

### III. Об итогах развития нового русского искусства

Впервые: Мир искусства. 1907. № 17/18. С. 7–9.

Реферат, прочитанный в Киеве на вечере нового искусства.

С. 197. *Там, где еще недавно видели мы «безумие»...* – возможно, намек на книгу Макса Нордау «Вырождение» (1892).

С. 200. *«De la musique avans toute chose».* – «О музыке прежде всего» *(фр.)* – первая строка стихотворения Поля Верлена «Искусство поэзии» («L'art poétique», 1874).

*...гений – законодатель вкуса...* – По Канту, первым свойством гения является умение создавать то, для чего не может быть заранее дано никакого определенного правила, т. е. законодательство вкуса. См. об этом: *Кант И.* Критика способности суждения // Соч.: В 6 т. М., 1966. Т. 5. С. 320–330.

*Privat-Sache* – частное дело *(нем.).*

### IV. Детская свистулька

Впервые: Весы. 1907. № 8. С. 54–58.

С. 202. *Et vous, vallons mouillés de moelleuses rivières. Iwan Gilkin.* – «И вы, долины русл бархатистых рек». – Строка из стихотворения бельгийского поэта-символиста И. Жилькена (1858–1924).

С. 203. *...в «Юношеских годах Вильгельма Мейстера», в «Избирательном сродстве»...* – Белый имеет в виду романы И.В. Гёте «Годы учения Вильгельма Мейстера» (1793–1796, изд. 1795–1796) и «Избирательное сродство» (1809).

### V. Теория или старая баба

Впервые: Весы. 1908. № 4. С. 38–42, 54–56.

Рецензия на кн.: *Христиансен Б.* Психология и теория познания / Пер. с нем. М., 1907.

С. 209. ...*(собрание сочинений Ницше, как никак, а заключает в себе 16 томов)*. – Белый, вероятно, имеет в виду немецкое полное собрание сочинений Ф. Ницше, насчитывающее девятнадцать томов: *Nietzsche F.* Werke. Bd. 1–19. Lpz., 1903–1913 (к моменту написания статьи вышли еще не все тома).

*Парок бабьего лепетанья* – неточная цитата из стихотворения А. С. Пушкина «Стихи, написанные ночью во время бессонницы» (1830). У автора: «Парки бабье лепетанье...»

## VI. Отцы и дети русского символизма

Впервые: Весы. 1905. № 12. С. 68–71 (под заглавием «На перевале»).

С. 210. ...*страницы объемистой книги Волынского*. – Речь идет о книге: *Волынский А.* Ф. М. Достоевский. СПб., 1906.

*a priori* – до опыта (*лат.*).

С. 211. ...*факт существования у нас исследований Мережковского, Волынского и Розанова...* – Кроме вышеназванной книги Волынского, Белый имеет в виду литературно-критическое эссе Д. С. Мережковского «Л. Толстой и Достоевский», публиковавшееся в 1900–1901 гг. в журнале С. П. Дягилева «Мир искусства» и изданное отдельным двухтомником в 1902 г., а также книгу В. В. Розанова «Легенда о Великом инквизиторе Ф. М. Достоевского», опубликованную в 1891 г. в «Русском вестнике», затем отдельным изданием (СПб., 1894; 2-е изд. – 1902). См. современные издания: *Мережковский Д. С.* Л. Толстой и Достоевский. М., 2000 (Лит. памятники); *Розанов В. В.* Собр. соч.: Легенда о Великом инквизиторе Ф. М. Достоевского. Литературные очерки. О писательстве и писателях. М., 1996.

*Когда Розанов пишет о поле, он сверкает.* – Метафизика пола – центральная философская тема в творчестве зрелого Розанова, который стремился «таитизировать пол и сексуализировать религию». У него пол – Абсолют, брак – явленность божественного мира, зачатие – «соединение ноуменального и реального». Предвосхищая З. Фрейда, Розанов видит в половом импульсе источник всякой гениальности. См., например: *Розанов В. В.* Собр. соч. В мире неясного и нерешенного. М., 1995; *Он же.* Собр. соч. В темных религиозных лучах. М., 1995, и др.

...*крылатые видения Иезекииля...* – см.: Из. 1: 1–28.

*«Около церковных стен»* – сборник статей и очерков Розанова в 2-х томах (СПб., 1906).

*«В мире неясного и нерешенного»* – имеется в виду книга Розанова (СПб.,1901; 2-е изд. СПб., 1904).

...*ни внушительности «Семейного вопроса»* – имеется в виду книга: *Розанов В. В.* Семейный вопрос в России: В 2 т. СПб., 1903.

*«Федосеевцы в Риге», «Интересные книги, интересное время»... «Миссионерство и миссионеры».* – Белый упоминает очерки, вошедшие в первый том книги Розанова «Около церковных стен». См.: *Розанов В. В.* Собр. соч. Около церковных стен. Сборник. М., 1995.

## VII. Место анархических теорий

Впервые: Весы. 1906. № 8. С. 52–54 (под заглавием «Место анархических теорий в перевале сознания и индивидуализм искусства»).

С. 213. *...сочинение проф. П. Эльцбахера «Сущность анархизма».* – Имеется в виду издание: *Эльцбахер П.* Сущность анархизма / Пер. под ред. и предисл. М. Андреева. СПб., 1906. Т. 1–2. См. новое изд.: *Эльцбахер П.* Анархизм. Суть анархизма / Пер. с нем. Б. Яковенко. М., 2009.

*contradictio in adjecto* – противоречие в определении (с определяемым) (*лат.*).

С. 214. *Сочинение П. А. Кропоткина «Речи бунтовщика».* – Свой труд П. А. Кропоткин написал в эмиграции 1885 году на французском языке. Впервые книга была опубликована на русском языке в 1906 году (СПб.: Изд-во «Освобожденная мысль», 1906). См.: *Кропоткин П.* Речи бунтовщика. М., 2009.

С. 215. *...превратили они в декадентское бильбокэ.* – Бильбоке (от *фр.* bilboquet) – игрушка; представляет собой шарик, прикрепленный к палочке. В процессе игры шарик подбрасывается и ловится на острие палочки или в чашечку. Побеждает тот, кто сможет поймать шарик наибольшее количество раз подряд. Игра бильбоке имела в XIX в. поразительное по своим масштабам распространение: ее разновидности встречались во всех странах Европы, Северной и Южной Америки, Японии.

## VIII. Генрик Ибсен

Впервые: Золотое руно. 1906. № 6. С. 73–75, 100–101.

Статья-некролог. Ибсен скончался 23 мая 1906 г.

С. 218. *...когда солнечные валькирии понесут тело героя на белых воздушных конях в Валгаллу.* – Назвав Ибсена, Ницше и Вагнера «наши храбрые викинги единственные», Белый заканчивает некролог, используя образ скандинавской мифологии: валькирия – дочь славного воина или конунга, которая реет на крылатом коне над полем битвы и подбирает воинов. Миссия валькирий – сопровождать погибших героев в Валгаллу – небесный чертог.

## IX. Вейнингер о поле и характере

Впервые: Весы. 1909. № 2. С. 77–81.

*«Über die letzte Dinge»* – «Последний час» (*нем.*). – Имеется в виду сборник статей О. Вейнингера, изданный посмертно в 1903 г. В России сборник вышел под названием «Последние слова» (М., 1909, пер. с нем. А. Грек и Б. Ц.). См. новое изд.: *Вейнингер О.* Последние слова / Пер. с нем. К., 1995.

*«Пол и характер»* – Белый ссылается на книгу: *Вейнингер О.* Пол и характер. Мужчина и женщина в мире страстей и эротики / Пер. с нем. В. Лихтенштадта, под ред. А. Л. Волынского. СПб., 1908. (Последние переиздания данного перевода: М.: Астрель, 2012.)

С. 219. *...обращение к исследованиям Негели и Гертвига...* – Негели (Nägeli) Карл Вильгельм, швейцарский и немецкий ботаник; Гертвиг (Hertwig) Оскар, немецкий зоолог и эмбриолог, автор работ о развитии зародышевых пластов, создал теорию целомы.

*Пусть уверяет нас Вейнингер <...> те или иные естественно-научные теории.* – Белый реферирует отрывок книги Вейнингера «Пол и характер» – гл. II. «Arrhenoplasma и Thelyplasma»: «Пусть уверяет нас Вейнингер, что копенгагенский зоолог Стенструп утверждает, будто пол заключается во всем теле; пусть уверяет он, что Бишоф и Рюдингер установили различия полов относительно мозга, а в новейшее время Юстус и Алис Гауль открыли те же различия и в вегетативных органах (печень, легкие, селезенка)». – *Япетус Смит Стенструп* (1813–1897) – датский зоолог, ботаник и археолог; *Бишоф Теодор Людвиг* (1807–1882), немецкий анатом, эмбриолог, иностранный член-корреспондент Петербургской академии наук (1846), исследовал ранние стадии развития зародыша млекопитающих, описал (1838) процесс дробления яйца. *Рюдингер* Николас (1832–1896) – немецкий анатом; Белый, опустив имя Алис, неточно передал информацию. Вейнингер имеет в виду Юстуса и Алис Гаулей (Justus und Alice Gaule): Гауль Георг Юстус (1849–1939) – немецкий врач-физиолог; Элис Леонард Гауль (1859–1935), его супруга и соавтор. Вейнингер ссылается на работу: *Gaule Alice.* Die geschlechtlichen Unter-Physiologie, herausgegeben von Pflüger, Bd. LXXXIV, 1901, Heft 1/2, S. 1–5. schiede in der Leber des Frosches, Archiv für die gesamte.

*...увлекались «Protobatibius'ом» Геккеля...* – Немецкий биолог Э. Геккель предложил выделить все микроорганизмы, у которых отсутствует дифференцировка на органы и ткани (простейшие, водоросли, грибы, бактерии), в третье царство органической природы наряду с двумя царствами многоклеточных – растениями и животными и ввел термин «протисты» (Protista, первосущества – от греч. protistos – самый первый; у Белого термин воспоизведен неточно). См.: *Геккель Э.* Царство протистов. Очерк низших организмов с научным прибавлением системы протистов

Э. Геккеля / Пер. И. Устюжанинова, под ред. и с примеч. Э. К. Брандта. СПб., 1880.

*...увлекались Вейсманом...*– Август Вейсман – немецкий зоолог и теоретик эволюционного учения. Согласно его генетической теории, зародышевая плазма состоит из мельчайших носителей жизни, биофоров, которые в определенных стадиях концентрации образуют последовательный ряд единиц наследственности: детерминанты – иды – иданты.

*...теософический ум Рудольфа Штейнера <...> и нам, естественникам, это непонятно вовсе.* – Критический выпад с позиций естествознания против основателя антропософии Рудольфа Штейнера – факт знаменательный, так как вскоре после публикации «Арабесок» Белый станет его учеником и последователем.

*...увлекались мы альвеолярной гипотезой Бючли и неовитализмом.* – Отто Бючли, немецкий зоолог, выдвинул теорию альвеолярно-ячеистого, или пенистого, строения протоплазмы. Неовитализм – идеалистическое течение в биологии, возникшее во второй половине XIX в., объясняющее специфику жизненных явлений (зародышевого развития, формообразования, поведения организма) присутствием в живых телах особых нематериальных, непознаваемых сил.

*Кто теперь читает Альтмана?* – Рихард Альтман – немецкий анатом и гистолог, профессор Лейпцигского университета. Оценка Белого несправедлива: если идея Альтмана о зернистом строении клеток протоплазмы («Die Elementarorganismen und ihre Beziehungen zu den Zelle», 1890) была отвергнута в результате дальнейших исследований, нельзя не отметить, что Альтман был одним из ученых, подготовивших своими работами создание модели двойной спирали ДНК. Альтман впервые ввел термин «нуклеиновая кислота» (1889) и разработал первый удобный и общий способ выделения нуклеиновых кислот, свободных от белковых примесей.

С. 221 *...у Шеллинга («Weltseele»)* – то есть «Von der Weltseele» (1798). Weltseele – мировая душа (*нем.*).

## X. Литературный распад

Впервые: Весы. 1908. № 5. С. 69–72.

С. 222. *...«клеймо трусливого раба <...> могильного могильщика – Андреева»* – сокращенная цитата из статьи А. В. Луначарского «Тьма» (здесь и далее Белый ссылается на издание: Литературный распад. Критический сборник. СПб., 1908).

*Да здравствует Э. де Амичис!* – Эдмондо де Амичис – итальянский поэт, прозаик и журналист, был известен в России прежде всего как автор книги «Сердце» (1886), сентиментальной повести для детей (в русском переводе – «Записки школьника». СПб., 1892). Белый иронизирует по поводу фразы Ю. М. Стеклова в статье «Социально-политические условия литературного распада», где Э. де Амичис назван в числе «крупнейших художников современности» (см. Литературный распад. С. 35).

С. 223. *«величайшего из поэтов современности в России»* – из статьи Ю. Каменева «О Ласковом Старике и о Валерии Брюсове» (с. 93).

*...Р. Демель оказывается высокодаровитым поэтом...* – из статьи Луначарского «Тьма». Рихард Демель – немецкий писатель. А. В. Луначарский опубликовал в сборнике «Знание» (кн. 24. СПб., 1908) статью «Рихард Демель», там же были напечатаны две поэмы Демеля «Демон желаний» и «Освобожденный Прометей».

*А. Белый получает комплимент в искренности и талантливости.* – «Комплимент» Белому делает автор статьи «Итоги русского модернизма» Л. Войтоловский.

*...заподозревается в зазывании читателей в свою лавочку* – имеется в виду вышеназванная статья Ю. М. Стеклова, где по поводу «эффектных заглавий» сборников Брюсова, Бальмонта и Белого говорится, что они стремятся «ошеломить, изумить, поразить потребителя и зазвать его в свою лавочку».

*В одной и той же статье <...> в принцы от модернизма (стр. 197)!* – Имеется в виду указанная выше статья Л. Войтоловского.

*...возводят их всех в Подхалимовых...* – Белый использует образ М. Е. Салтыкова-Щедрина: «Подхалимовы – это особенная порода такая объявилась, у которой на знамени написано: ври и будь свободен от меры! Всюду проникает Подхалимов» (*Салтыков-Щедрин М. Е.* За рубежом // Собр. соч.: В 20 т. Т. 14).

*...панегирик Арцыбашеву <...> причислен к декадентам-рекламистам.* – Белый противопоставляет «панегирику» Войтоловского (с. 197) критические суждения о творчестве Арцыбашева в статьях Ю. Стеклова и М. Морозова (с. 27, 273–276).

*...до «высоты гоголевской силы изображения» (стр. 278)...* – имеется в виду оценка произведений Сологуба в статье М. Морозова.

*...Сологуб признается чуть ли не маньяком.* – Белый, видимо, подразумевает оценки Л. Войтоловского, замечающего у Сологуба элементы садизма «почти повсюду» (с. 194), или Ю. Стеклова, по словам которого Сологуб «производит впечатление действительно психически неуравновешенного человека».

С. 224. *«Исчез великий Патрокл революции, а вместо него на троне... уродливый Терсит»* – из статьи Ю. Стеклова; Патрокл, Терсит – см. коммент. к с. 132.

*...распадается на добродушных Аларихов...* – Аларихи – короли вестготов. Аларих I, вождь и первый король вестготов, правил в 382–410 гг. Аларих II – король вестготов, правил в 484–507 гг. Вестготские правители названы *добродушными* лишь в сравнении с гуннами, в отличие от которых они, уже христиане, запрещали воинам разрушать храмы и убивать

жителей. Возможно, Белый отталкивался и от поэтического образа Максимилиана Волошина, у которого в стихотворении «Похороны Алариха» (перевод стихотворения Августа фон Платена «Das Grab im Busento», 1820) грабивший Грецию и разгромивший Рим вестготский правитель именуется соплеменниками как «наш добрый вождь любимый» (*Волошин М. А.* Собр. соч. М., 2006. Т. IV. С. 871). В немецком оригинале таких эпитетов нет.

*...Ленин идет войной на Богданова...* – В книге «Материализм и эмпириокритицизм» (1908, изд. 1909) В. И. Ленин резко критиковал эмпириомонизм А. А. Богданова.

С. 225. *...тут нет ничего, что могло бы породнить их с «обозной сволочью».* – Устаревшее значение слова «сволочь» – «мелкота». «Обозная сволочь» – это всякий обслуживающий персонал, следовавший в обозе за армейскими частями («...а лекарям, кухарям, толмачам и протчей обозной сволочи за последним колесом последней колесницы итти, дабы видом своим унылым грусть на войска не наводить». Петр Первый. Из Диспозиции на марш к Азову). Белый подразумевает эпигонов модернизма. По мнению Евгении Ивановой, выражение Андрея Белого «обозная сволочь символизма» появилось вслед за понятием «литературная сволочь», честь изобретения которого она приписывает К. Чуковскому (*Иванова Е. В.* Чуковский и Жаботинский. История взаимоотношений в текстах и комментариях. М.; Иерусалим: Мосты культуры / Гешарим, 2004). Однако выражение это существовало в языке и до Чуковского.

## XI. Слово правды

Впервые: Весы. 1908. № 9. С. 59–62. XII.

С. 226. ...автор *«Челкаша», «Троих» и т. д. заслонялся автором «Мещан».* – «Челкаш» (1895) – один из ранних рассказов М. Горького, «Трое» (1900) – повесть Горького, «Мещане» (1901) – его пьеса.

*Но мы были в числе первых ценителей его, когда не существовало еще ни «Знания», ни всей специфической закваски «подмаксимовщины»...* – «Знание» – книгоиздательское товарищество в Петербурге в 1898–1913 гг. М. Горький вошел в «Знание» в 1900 г., а в конце 1902 г. возглавил его и объединил вокруг издательства писателей-реалистов. В «Сборниках товарищества “Знание”» публиковались произведения М. Горького, А. П. Чехова, А. И. Куприна, А. Серафимовича, Л. Н. Андреева, И. А. Бунина, В. В. Вересаева и др., а также переводы (с 1904 г. – до 1913 вышло 40 книг). Тираж сборников доходил до 65 тысяч экземпляров.

*«Исповедь» Горького...* – впервые напечатана в «Сборнике товарищества «Знание» за 1908 год», книга двадцать третья. СПб., 1908, с подзаголовком «Повесть». Одновременно вышла отдельной книгой в издании И. П. Ладыжникова. Берлин, 1908.

С. 227. *«Оставайтесь верными земле», – зовет нас Заратустра.* – Я заклинаю вас, братья мои, *оставайтесь верны земле* и не верьте тем, кто говорит вам о надземных надеждах! (*Ницше Ф.* Соч. Т. 2. С. 8.).

*...«землю целуй неустанно», – улыбается старец Зосима у Достоевского.* – Белый приводит цитату «Из бесед и поучений старца Зосимы» составленных, как пишет Достоевский, «с собственных слов его Алексеем Федоровичем Карамазовым» (*Достоевский Ф. М.* Братья Карамазовы. Кн. VI), но дополняет ее собственной характеристикой старца («улыбается»). Ср.: «Люби повергаться на землю и лобызать ее. Землю целуй и неустанно, ненасытимо люби, всех люби, все люби, ищи восторга, и исступления сего. Омочи землю слезами радости твоея и люби сии слезы твои. Исступления же сего не стыдись, дорожи им, ибо есть дар божий, великий, да и не многим дается, а избранным».

С. 228. *...приближается он к «Чертову лугу» А. М. Ремизова.* – Правильно: «Чертов лог». Имеется в виду цикл из 12 новелл, составивших первую часть сборника А. М. Ремизова «Чертов лог и Полунощное солнце. Рассказы и поэмы» (СПб., 1908).

## XII. Символический театр

Впервые: Утро России. 1907. 16, 28 сент.

С. 228. *...о театре Комиссаржевской.* – Вера Федоровна Комиссаржевская, оставив сцену Александринского театра, открыла 15 сентября 1904 года в здании петербургского «Пассажа» собственный Драматический театр. Основу его репертуара составляли произведения Ибсена, Чехова и Островского. Режиссером-постановщиком с 1906 г. являлся В. Э. Мейерхольд, который за один сезон выпустил 13 спектаклей, однако после нескольких провалов и творческого конфликта Комиссаржевская предложила ему уйти из театра.

*...по поводу «Сестры Беатрисы», «Балаганчика», «Вечной сказки»...* – перечислены пьесы, поставленные В. Э. Мейерхольдом: «Сестра Беатриса» М. Метерлинка (премьера – 22 ноября 1906 г.); «Балаганчик» А. А. Блока (премьера – 30 декабря 1906 г.), «Вечная сказка» С. Пшибышевского (премьера 4 декабря 1906 г.).

С. 233. *«Драма жизни»* – пьеса К. Гамсуна (в оригинале – «Игра жизни», 1896), поставленная в МХТ; режиссер – В. И. Немирович-Данченко (премьера – 8 февраля 1907 г.). В книге «Моя жизнь в искусстве» К. С. Станиславский отмечал: «Драма жизни» – для меня по крайней мере – произведение ирреальное, так как сам автор смотрит на все происходящее в пьесе глазами ее героя, мечтателя и философа, гениального Карено, который переживает высший момент своей творческой жизни» (*Станиславский К. С.* Собр. соч.: В 8 т. М., 1954. Т. 1).

С. 235. *Contradictio in adjecto* – противоречие в определении (*лат.*).

С. 236. *...недаром Метерлинк писал пьесы для марионеток...* – М. Метерлинк сам относил к театру свои пьесы «Непрошеная» (1890), «Слепые» (1890), «Смерть Тентажиля» (1894), «Там, внутри» (1894). Драматург считал, что марионетка на сцене вернее представит человека, ибо любой актер вносит в игру много личного, его же герои представляют человека вообще.

*«Чудо странника Антония»* – пьеса в двух действиях М. Метерлинка «Чудо Святого Антония» поставлена В. Э. Мейерхольдом в театре В. Ф. Комиссаржевской (1906). Шла в один вечер с «Балаганчиком» Блока.

С. 237. *..музыка Кузмина...* – В 1906 г. музыку к постановке «Балаганчика» А. А. Блока на сцене театра В. Ф. Комиссаржевской написал М. А. Кузмин.

С. 239. *...в стиле «Голубой розы»*. – «Голубая роза» – группа русских художников, получившая свое имя от одноименной выставки, организованной в 1907 г. в Москве под эгидой журнала «Золотое руно» и его издателя, мецената Н. П. Рябушинского. «Голуборозовцами» являлись П. В. Кузнецов, Н. П. Крымов, Н. Н. Сапунов, С. Ю. Судейкин, М. С. Сарьян, братья Н. Д. и В. Д. Милиоти, П. И. Бромирский, П. С. Уткин, Н. П. Феофилактов, А. В. Фонвизин, скульптор А. Т. Матвеев и др.

*...г-жа Волохова* – Наталья Николаевна Волохова, актриса Театра В. Ф. Комиссаржевской; исполняла роли Игуменьи в «Сестре Беатрисе», Третьей влюбленной в «Балаганчике» и др. Волоховой посвящен цикл стихов А. А. Блока «Снежная маска» (1907).

## XIII. Realiora

Впервые: Весы. 1908. № 5. С. 58–62.

С. 239. *Realiora* – высшая реальность (*лат.*).

С. 240. *«ens realissima»* – реальнейшая вещь (*лат.*).

*«Две стихии в современном символизме»* – лекция Вяч. Иванова (первая публикация: Золотое руно. 1908. № 3–4, 5).

*«A realibus ad realiora»* – от реального к высшей реальности (*лат.*).

С. 241. *...«res»* – вещь; в широком смысле – реальность, действительность (*лат.*).

С. 242. *«A realibus ad realissima»* – от реального к реальнейшему (*лат.*). В мемуарах «Между двух революций» Белый писал: «Суть ивановского реализма стала “вещью” схоластики Ансельма Кентерберийского; от нее веяло средневековым склепом; я хоронил схоластику и метафизическую эстетику. “Метафизическая эстетика... всегда... мелко плавала”; не против реализма боролся я, а против “осельного жернова”, подвязываемого Ивановым в виде “символики” к символизму; возможна ли эстетика как точная наука? “Вполне возможна”, – отвечал я; и за это попадал в лагерь “идеалистов”» (*Белый А.* Между двух революций. М., 1990. С. 191–192).

### XIV. Искусство и мистерия

Впервые: Весы. 1906. № 9. С. 45–48.

С. 245. *...проволоклись мистики в довольно-таки гнусном танце – козловаке.* – Образ «гнусного танца» появился еще в «Северной симфонии» Белого: «5. Сам был козлобородый рыцарь. Сам обладал козлиными свойствами: водил проклятый хоровод и плясал с козлом в ночных чащах. 6. И этот танец был козловак, и колдовство это – козлование» (*Белый А.* Симфонии. Л., 1991. С 51–52). В статье Белый вновь обращается к этому образу, чтобы противостоять словоблудию посетителей модных кружков и салонов, их обывательскому снижению высоких и святых для него тем.

### XV. Литератор прежде и теперь

Впервые: Весы. 1906. № 10. С. 46–49.

С. 246. *Про Юрьева рассказывали...*– С. А. Юрьев – литератор, председатель Общества русских драматических писателей, член Общества любителей российской словесности, Московского психологического общества и некоторых других. Перевел трагедии Шекспира «Король Лир» (1882), «Макбет», (1883); «Антоний и Клеопатра» (1886), «Буря» (1889), а также монолог Гамлета (1891).

### XVI. Художники оскорбителям

Впервые: Весы. 1907. № 1. С. 53–56.

С. 251. *...«звуков сладких и молитв»...* – цитата из стихотворения А. С. Пушкина «Поэт и толпа» (1828).

### XVII. Вольноотпущенники

Впервые: Весы. 1908. № 2. С. 69–72.

С. 252. *Вольноотпущенники* – в Древней Греции и Древнем Риме, Византии, а также в западноевропейских государствах периода раннего феодализма – отпущенные на свободу или выкупившиеся рабы.

*...отчего бы нам не принять Рославлева, Я. Година, Вл. Ленского и всевозможных «башкиных»?* – Белый иронически сопоставляет крупнейшие имена русской литературы с именами второстепенных и третьестепенных авторов конца XIX – начала XX в., в том числе имеет в виду Башкина Василия Васильевича (1880–1909). Далее список расширяется.

С. 253. *...Это звучит гордо.* – Здесь и далее Белый пародийно повторяет знаменитую фразу из пьесы М. Горького «На дне». В ткань ироничeского монолога вошли также ключевые слова из произведений Ибсена и Арцыбашева.

С. 254. ..*литературный обоз*... – см. коммент. к с. 225.

....*изобилует гешефтмахерами.* – Гешефтмахер (*нем.* Geschaftmacher) (*разг. пренебр.* ) – ловкий делец, спекулянт.

...*фаланга символистов, сгруппированных вокруг незабываемого «Мира Искусства», а потом вокруг «Нового Пути»*... – упомянуты ранние журналы символистского направления: «Мир искусства» – ежемесячный иллюстрированный художественный журнал (Петербург, 1898–1904), редакторы: С. П. Дягилев и (с № 10 за 1903 г. – А. Н. Бенуа), орган художественного объединения «Мир искусства» и писателей-символистов. «Новый путь» – религиозно-философский, публицистический и литературный журнал (Петербург, 1903–1904; первый номер вышел в ноябре 1902 года), редакторы П. П. Перцов, затем Д. В. Философов, но идейное руководство осуществлялось Д. С. Мережковским и З. Н. Гиппиус.

## XVIII. Люди с «левым устремлением»

Впервые: Час. 1907. 24 авг.

С. 256. ...*октябрист* – член Союза 17 октября, право-либеральной политической партии России, существовавшая в 1905–1917 годах. Название партии восходит к Манифесту, изданному Николаем II 17 октября 1905 года.

...*читал о Дарвине по Ромэнсу*... – Роменс (Romanes) Джордж Джон, английский натуралист, автор трудов по эволюции и зоопсихологии. В 1886 г. в дополнение к теории естественного отбора Ч. Дарвина выдвинул свою гипотезу физиологического отбора, подчеркивающую роль физиологической изоляции в дивергенции видов. Белый имеет в виду русский перевод его популярного изложения теории Дарвина. См.: *Роменс Д.-Д.* Теория Ч. Дарвина и важнейшие из ее применений. М., 1899.

...*«коль рубить, так уж с плеча»* – неточная цитата из стихотворения А. К. Толстого «Коль любить, так без рассудку...» (1854), в оригинале: «Коль рубнуть, так уж сплеча!..»

*«...Шумит, братец, шумит»* – перефразированная реплика Репетилова, персонажа комедии А. С. Грибоедова «Горе от ума».

С. 257. *Из «нет» непримиримого слепительное «да»* – слова Пифии в дифирамбе Вяч. Иванова «Огненосцы» (*Иванов В. И.* Собр. соч.: В 4 т. Брюссель, 1974. Т. 2. С. 243).

*Изучает «333 объятья»* – намек на стихотворение Вяч. Иванова «Veneris figurae» («Триста тридцать три соблазна, триста тридцать три обряда»), вошедшее под заглавием «Узлы змеи» в его сб. «Cor ardens» (с. 94). Впервые опубликовано: Весы. 1907. № 1. См.: *Иванов В. И.* Собр. соч. Т. 2. С. 291.

С. 258. *«Земля»* – футурологическая драма В. Я. Брюсова (1904, вошла в сборник «Земная ось») описывает будущую гибель всего человечества.

С. 259. *...узнал, что энергетизм уничтожает материю.* – Энергетизм – философское учение, в основе которого лежит представление об энергии как субстанциальной и динамической первооснове мира. Получило развитие в конце XIX – начале XX в. преимущественно в трудах ученых-естественников. Наиболее известным и последовательным теоретиком энергетизма был немецкий ученый В. Оствальд, труды которого Андрей Белый относил к числу тех, которые сформировали его философию естествознания. См.: *Белый А.* Почему я стал символистом... // Белый А. Символизм как миропонимание. М., 1994. С. 431, 435.

*...хотя бы только эрфуртскую программу!* – Эрфуртская программа – программа Социал-демократической партии Германии; принятая в октябре 1891 г. на съезде партии в г. Эрфурт.

## XIX. Штемпелеванная калоша

Впервые: Весы. 1907. № 5. С. 49–52.

С. 261. *«Факелы» на обложке претенциозной книги.* – «Факелы» – альманах, выходивший в Петербурге в 1906–1908 гг. (три выпуска); инициатором его издания был Г. Чулков. Альманах являлся органом «мистических анархистов» и был призван обосновать принципы этой теории. Главное место отводилось теоретическим статьям, а не художественному творчеству. Для выпуска «Факелов» было создано издательство, которое, по первоначальному замыслу, должно было стать частью солидного предприятия, включающего и театр. Однако из этого плана и предпринятых попыток Г. Чулкова и В. Мейерхольда практически ничего не вышло.

*...у Палкина красные неаполитанцы брянчали кэк-уок* – речь идет о ресторане на Невском проспекте (47). Кэк-уок (от *англ.* Cakewalk, буквально – шествие с пирогом) – танец американских негров, вошедший в моду в начале XX в. в Европе. «В художественном сознании Белого, – отмечают комментаторы романа «Петербург», – этот танец приобрел значение исступления и опустошенности...» (*Гречихин С. С., Долгополов Л. К., Лавров А. В.* Примечания // Белый А. Петербург. Роман. СПб., 2004. С. 678). Белый неоднократно обращается к данному танцу в художественных произведениях: в стихотворении «Пир» (1903), в романе «Петербург», в «четвертой симфонии» – «Кубок метелей» (1908). Позднее кэк-уок стал осмысляться писателем как один из символов одичания современной Европы (см.: *Белый А.* На перевале. I. Кризис жизни. Пг., 1918. С. 83).

С. 262. *...превращает в героя Ивана Александровича...* – имеется в виду главный персонаж комедии Н. В. Гоголя «Ревизор» Иван Александрович Хлестаков.

*...золотой «булочный» крендель...* – ироническая реминисценция из стихотворения А. А Блока «Незнакомка» («Там золотится крендель булочной...», 1906).

*Жену, облеченную в Солнце <...> превратили в калошу.* – Жена, облеченная в Солнце – символический персонаж Откровения Иоанна Богослова (12:1–17). Среди богословских толкований образа доминирует понимание его как христианской церкви в период гонений. Младосимволисты воспринимали данный образ через посредство Владимира Соловьева, в поэзии и философии которого Жена, облеченная в солнце, – персонификация добра и красоты. Творчество Блока периода «Балаганчика» и «Нечаянной радости», теорию «мистического анархизма» Белый считал поруганием идеалов их символистских зорь.

С. 263. *...«всякий чертик запросится»...* – ироническая (неточная) цитата из стихотворения А. А. Блока «Твари весенние» (1905). Ср.:

Туман клубится, проносится
По седым прудам.
Скоро каждый чортик запросится
Ко Святым Местам.

## XX. Sanctus amor

Впервые: Весы. 1908. № 3. С. 90–92.

С. 263. *Sanctus amor* – святая любовь (*лат.*).

*...прочтя книжечку Нины Петровской* – речь идет о сборнике рассказов Нины Ивановны Петровской (*Петровская Н.* Sanctus amor. М.: Гриф, 1908).

*Amor, inutilis amor* – любовь, бесполезная любовь (*лат.*).

С. 264. *Лао-Дзы <...> Тао...* – см. коммент. к с. 108.

## XXI. Синематограф

Впервые: Весы. 1907. № 7. 50–53.

С. 266. *Все, что угодно, только не Балаган«чик»* – намек на одноименную драму А. Блока.

С. 267. ...excelsior! – Выше! (*лат.*)

## XXII. Город

Впервые: Наш понедельник. 1907. 19 ноября.

С. 268. *Он выпустил свои страшные щупальцы, по словам Верхарна.* – Белый имеет в виду цикл Эмиля Верхарна «Города-спруты» (1895), рисующий образ многоликого чудовища, которое, «далеко щупальца-присоски простирая, людей из деревень притягивает и вбирает».

С. 271. *«И поклонились зверю <...> которых имена не написаны в книге жизни»* – Откр. 13: 4, 7, 8 (с сокращениями)

*«Смерть повержена в озеро огненное»* – неполная цитата из Откровения Иоанна. Ср.: «И смерть и ад повержены в озеро огненное» (Откр. 20:14).

## XXIII. О пьянстве словесном

Впервые: Арабески. М., 1911. С. 358–362.

## XXIV. Мюнхен

Впервые: Золотое руно. 1906. № 11–12 (под заглавием «Письмо из Мюнхена»). С. 115–118.

С. 275. *...поместился мюнхенский Сецессион, или как, например, вилла Штука.* – Сецессион (от *лат.* secessio – отделение, отход, обособление) – название ряда немецких и австрийских объединений художников, конца XIX – начала XX века, отвергавших официально признанное академическое искусство. Мюнхенский Сецессион, основанный в 1892 г. немецким живописецем, скульптором и графиком Францем фон Штуком (1863–1928), объединял главным образом представителей немецкого варианта стиля «модерн» – югендстиля. Вилла Штука, построенная в 1897–1898 гг. по проекту художника в стиле неоклассицизма, ныне является художественным музеем. Расположена на *Принцрегентенштрассе* (*нем.* Prinzregentenstraße) в Мюнхене.

С. 276. *Heine, один из основателей мюнхенского «Simplicissimus»'а* – имеется в виду Томас Теодор Гейне (наст. имя Давид Теодор Гейне), художник, график и писатель. «Simplicissimus» – сатирический еженедельник, издававшийся в Мюнхене с 4 апреля 1896 года по 13 сентября 1944 года. Эмблемой журнала был нарисованный Томасом Т. Гейне на черном фоне красный бульдог.

С. 277. *...в лантаге долго и серьезно дебатировали...* – Ландтаг (*нем.* Landtag, от Land – земля, страна и Tag – собрание) – местный орган представительной власти в Германии, Австрии.

*«October-Fest»* – октябрьские народные гуляния, традиционный баварский народный праздник, также известные под названием «Wiesn» (на баварском диалекте – «луг»), который проводится в Мюнхене ежегодно с середины сентября до начала октября.

С. 278. *O, Susanna, wie ist das Leben doch so schon ...* – «О, Сюзанна, – так хороша жизнь! О, Сюзанна, как вкусно пиво!» (*нем.*). Строки из баварской народной песни. Пер. А. Белого. См.: *Белый А.* Между двух революций. М., 1990. С. 95.

*...создатель «Манфреда»...* – Роберт Шуман – автор музыки (увертюра и 15 музыкальных номеров, 1849) к драматической поэме «Манфред» Дж. Байрона.

*...овеять золотом «Рейнской симфонии»* – речь идет о Третьей симфонии Р. Шумана, так называемой «Рейнской» (1850).

С. 279. *...шарж в стиле Heine...* – см. коммент. к с. 276.

*...со стен Пинакотеки...* – имеется в виду Старая Пинакотека – картинная галерея в Мюнхене, где представлены произведения мастеров от Средневековья до середины XVIII в. Напротив Старой Пинакотеки находится Новая Пинакотека с работами художников XIX – начала XX в.

## XXV. Розовые гирлянды

Впервые: Золотое руно. 1906. № 3. С. 63–65. Подзаголовок статьи в первой публикации – «По поводу смерти Борисова-Мусатова».

С. 280. *Часто имя Мусатова соединяли с именем Сомова...* – Борисов-Мусатов Виктор Эльпидифорович – русский живописец, мастер символических изображений «дворянских гнезд». Среди его наиболее известных произведений – «Автопортрет с сестрой» (1898), «Весна» (1898–1901), «Осенний мотив» (1899), «Вдвоем» (1902), «Призраки» (1903). Сомов Константин Андреевич – русский живописец и график, мастер портрета и пейзажа, иллюстратор, один из основателей объединения и журнала «Мир искусства». Оба художника, при всех различиях творческой манеры, являлись ведущими авторами символистского направления в живописи.

## XXVI. Николай Метнер

Впервые: Золотое руно. 1906. № 4. С. 105–107.

В журнальной публикации с подзаголовком: Метнер Н. 9 песен Гёте для голоса и фортепьяно. Соч. 6. М., 1906.

С. 281. *...за последние десять лет...* – К моменту, о котором идет речь, Николай Карлович Метнер был автором пяти «Сказок» и «Трех фантастических импровизаций для фортепиано», «Сонатной триады», многих романсов и песен. Произведения его, написанные в классической манере, воскрешали традиции европейских композиторов XIX в. Метнера называли «русским Брамсом». Белый сравнивает его не только с такими великими современниками, как Рахманинов и Скрябин, но и Бетховен, что является явным преувеличением.

С. 284. *Und solang du das nicht hast...* – строфа из стихотворения И.В. Гёте «Блаженное томление» («Seliger Sehnsucht», 1814):

И доколь ты не поймешь
Смерть для жизни новой,
Хмурым гостем ты живешь
На земле суровой.
*(пер. Н. Вильмонта)*

*Начинается цикл известным «Üeber allen Gipfeln ist Buh».* – Гётевский цикл Метнера включает следующие песни: «Ночная песнь странника II», «Майская песнь» (Mailied), «Песенка эльфов» (Elfenliedchen), «Мимоходом» (Im Vorubergehn), «Песенка из «Клаудины», «Две песни из «Эрвина и Эльмиры», «Первая утрата», «Находка». Помимо этого, Метнер написал еще два цикла на стихи Гёте из шести (ор. 18, 1905–1909) и двенадцати песен (ор. 15, 1905–1907).

*«Gefunden»* – «Находка» (*нем.*).

*...шествие из Парсифаля* – имеется в виду опера-мистерия Вагнера «Парсифаль» (1882).

## XXVII. Жемчуг жизни

Впервые: Наш понедельник. 1907. № 4. 10 дек.

С. 285. *...товарищ-аргонавт.* – «Аргонавты» – члены московского кружка «Арго», где формировались идеи символизма. См. об этом воспоминания Белого («Начало века», глава 1), а также: *Лавров А. В.* Мифотворчество «аргонавтов» // Миф–фольклор–литература. Л., 1978. С. 137–170.

С. 286. *И голос все тот же звучит в тишине без укора: конец уже близок, желанное сбудется скоро* – строки (без разбивки) из стихотворения В. С. Соловьева «Сон наяву» (1895).

## XXVIII. Радужный город

Впервые: Клуб. 1907. 11 дек.

С. 289. *Рупрехт* – имеется в виду Кнехт Рупрехт – спутник святого Николая в германском фольклоре, известен также под именами «Рыцарь Руперт», «Слуга Руперт». Он впервые появляется в письменных источниках в XVII веке как фигура во время рождественского шествия в Нюрнберге.

С. 290. *«Имеющие уши, да слышат»* – ср.: Мф. 11:15; 25:30.

# О ПИСАТЕЛЯХ

## Владимир Соловьев

*Из воспоминаний*

Впервые: Русское слово. 1907. 2 (15) дек.

С. 292. *Вейерштрасс* – Вейерштрасс Карл Теодор Вильгельм – выдающийся немецкий математик, «отец современного анализа», лекции которого отец Андрея Белого Н. В. Бугаев слушал во время заграничной командировки в 1863–1865 гг.

*...вроде вагнеровского «Wanderer'a».* – Wanderer – странник (*нем.*). Очевидно, имеется в виду Вотан-Странник, персонаж вагнеровской тетралогии «Кольцо нибелунга». Ср. в статье Белого «Песнь жизни»: «Вотан разгуливает по земле в образе странника» (наст. изд. с. 46).

*...проходят на север в «Драме жизни».* –См. коммент. к с. 232.

С. 293. *...видел у профессора Стороженко.* – Стороженко Николай Ильич, профессор Московского университета, друг Н. В. Бугаева с гимназических лет.

*«Ii était bizarre»* – «он был странен» (*фр.*).

*...описал он в поэме своей «Три свидания»* – имеется в виду строка третьей части поэмы В. С. Соловьева «Три свидания» (1898): «В Египте будь!» – внутри раздался голос» (*Соловьев В. С.* Стихотворения и шуточные пьесы. Л., 1974. С. 128).

С. 294. *...«лазурью золотистой»* – образ из поэмы «Три свидания». Ср.:

Пронизана лазурью золотистой,
В руке держа цветок нездешних стран,
Стояла ты с улыбкою лучистой,
Кивнула мне и скрылася в туман (там же. С. 126).

*«Полемизируй со Страховым, ибо Страхов – эмблема смерти».* – Полемика Соловьева с Н. Н. Страховым, развернувшаяся вокруг книги Н. Я. Данилевского «Россия и Европа» (1869, отд. изд.: СПб.,1871), длилась шесть лет. Подробнее см.: *Фатеев В. А.* Н. Н. Страхов и В. С. Соловьев: к истории полемики // Н. Н. Страхов в диалогах с современниками. Философия как культура понимания. СПб., 2010. С. 153–173.

*...бросался на Сайму...*– Озеро Сайма в Финляндии, которому Соловьев посвятил одно из лучших своих мистических стихотворений «На Сайме зимой» (1894).

*...к холодным струям многошумной Иматры...* – Иматра – водоскат в Финляндии на реке Вуокса, в 7 км от ее истока из озера Сайма, в месте прорыва через гряду Салпаусселькя. Общая высота падения воды 18,4 м на протяжении 1,5 км.

С. 295. *«Сколько их расцветало недавно»* – первая строка из стихотворения В. С. Соловьева «Белые колокольчики» (1899). См.: *Соловьев В. С.* Стихотворения и шуточные пьесы. С. 135.

С. 296. *...хохотал он шуткам маленького своего племянника (теперь талантливого поэта)...* – Белый пишет о друге своей юности, племяннике Вл. Соловьева, троюродном брате А. Блока – Сергее Михайловиче Соловьеве, поэте-символисте. В год написания статьи вышел первый сборник его стихотворений: *Соловьев С.* Цветы и ладан: Первая книга стихов. М., 1907.

С. 297. *...читает им свой «Третий разговор»...* – См.: *Соловьев В. С.* Три разговора о войне, прогрессе и конце всемирной истории // Соч.: В 2 т. М., 1988. Т. 2. С. 635–762.

*...читал свою «Повесть об антихристе».* – Имеется в виду «Краткая повесть об антихристе», включенная в работу В. С. Соловьева «Три разговора о войне, мире и всемирном прогрессе». См. там же. С. 736–762.

## Чехов

### *А. П. Чехов*

Впервые: В мире искусств. 1907. № 11/12. С. 11–13.

С. 298. *...открывают в баранке и кренделе что-то особенное...* – иронический намек на стихотворение А. А. Блока «Незнакомка». См. коммент. к с. 262.

С. 300. *«Парки бабье лепетанье»...* – из стихотворения А. С. Пушкина «Стихи, сочиненные ночью во время бессонницы» (1830).

С. 301. *...«Бальзак родился в Бердичеве» («Три сестры»)* – неточная цитата: у Чехова герои трижды повторяют: *«Бальзак венчался в Бердичеве»* (*Чехов А. П.* Собр. соч.: В 12 т. М., 1961. Т. 9. С. 561). «Повседневные слова» чеховских персонажей соответствуют действительности: Оноре де Бальзак венчался с польской графиней Эвелиной Ганской в костеле Святой Варвары уездного города Бердичева Киевской губернии 14 марта 1850 г.

### *«Вишневый сад»*

Впервые: Весы. 1904. № 2. С. 45–48.

### *«Иванов» на сцене Художественного театра*

Впервые: Весы. 1904. № 11. С. 59–61.

Белый пишет о спектакле МХТ «Иванов», премьера которого состоялась 19 октября 1904 г. Режиссер – В. И. Немирович-Данченко. Заглавную роль исполнял В. И. Качалов.

С. 307. *...комический ужас сомовских картин.* – Белый имеет в виду картины одного из основателей и самых прославленных художников «Мира искусства» Константина Андреевича Сомова на сюжеты XVIII столетия, иронически воссозданные. См., например: «Письмо (Таинственный посланец)» (1896); «Отдых на прогулке» (1896); «Вечерняя прогулка верхом» (1897); «Как одевались в старину (Дама и кавалер)» (1903); «Поцелуй» (1904).

## Мережковский

### *Силуэт*

Впервые: Утро России. 1907. 18 окт.

С. 308. *«Петр и Алексей»* – третья часть исторической трилогии Д. С. Мережковского «Христос и Антихрист»: «Антихрист. Петр и Алексей» (1904–1905).

*«И дух, и невеста говорят: прииди»* – Откр. 22:17.

С. 309. *Ферстер-Ницше* – почетный доктор философии Элизабет Фёрстер-Ницше, сестра Ф. Ницше, в последние годы жизни – опекунша, приобретшая права на его сочинения, основатель «Архива Ницше».

*«Л. Толстой и Достоевский»* – литературно-критическое эссе Д. С. Мережковского, публиковавшееся в 1900–1901 годах в журнале «Мир искусства» (1900, № 1–4; 1901, 7–12) и изданное отдельным двухтомником в 1902 году.

*Passy* – район в Париже, где жил Белый во время своей заграничной поездки в 1906–1907 гг.

*...обдумывает своего «Павла»* – имеется в виду пьеса «Павел I» (1908). Белый пишет статью, когда драма еще не была закончена. С созданными позже романами «Александр I» («Русская мысль», 1911–1912, отд. изд. – 1913 г.) и «14 декабря» (1918) эта «драма для чтения» (как значится в подзаголовке) составила историческую трилогию «Царство Зверя», став ее первой частью.

*Большая комната, оклеенная красными обоями...* – Белый описывает квартиру З. Н. Гиппиус и Д. С. Мережковского в Петербурге, в доме Мурузи на углу Литейного проспекта и Пантелеймоновской улицы. См.: *Белый А.* Начало века. М., 1990. С. 461.

С. 310. *...над выписками из Эккартсхаузена...* – главный труд К. Эккартсхаузена «Ключ к таинствам натуры».

### *Трилогия*

Впервые: Золотое руно. 1906. № 3. С. 72–83 – под заглавием «Мировая ектения» (по поводу «Трилогии» Мережковского)».

С. 313. *...судорожным кашлем «Переписки» перебил означенный путь...* – имеются в виду «Выбранные места из переписки с друзьями» (СПб., 1847) Н. В. Гоголя.

*«с глазами полными любви новой... с тяжелым взором эпилептика»* (*Мережковский*) – сокращенная цитата из статьи Мережковского «Грядущий Хам» (1905).

С. 315. *Во всех частях замечательной «Трилогии»...* – Речь идет о трилогии Мережковского «Христос и Антихрист» (1896–1905), включающей романы «Смерть богов (Юлиан Отступник)», «Воскресшие боги (Леонардо да Винчи)» и «Антихрист (Петр и Алексей)».

С. 316. *«Юлиан! Юлиан! Отрекись во имя мое от Галилеянина <...> звезда»* – цитата из романа «Юлиан Отступник» (см.: *Мережковский Д. С.* Соч.: В 4 т. М., 1990. Т. 1. С. 80).

С. 317. *«Отверженный»* – под таким названием публиковалась в 1895 г. в журнале «Северный вестник» первая часть трилогии «Христос и Антихрист».

*...взором Савонароллы...* – Савонаролла Джироламо – итальянский доминиканский священник, бывший монах, диктатор Флоренции с 1494 по 1498 г., один из персонажей второй части трилогии Мережковского – «Воскресшие боги (Леонардо да Винчи)».

С. 322. *...Россию вздернуть на дыбы...* – перефразированная строчка А. С. Пушкина – обращение к Петру I в поэме «Медный всадник» (1833). Ср.:

О мощный властелин судьбы!
Не так ли ты над самой бездной,
На высоте, уздой железной
Россию поднял на дыбы?

### *«Гоголь и черт»*

Впервые: Золотое руно. 1906. № 4. С. 100–101.

С. 324. *«Гоголь и Черт»...* – Первая журнальная версия работы Мережковского о Гоголе публиковалась под названием «Судьба Гоголя» (Новый путь. 1903. № 1–3). Отдельное издание книги было озаглавлено «декадентски» вызывающе: «Гоголь и черт. Исследование» (М.: Скорпион, 1906). К столетнему юбилею Гоголя (1909) книга вышла уже под более академическим названием: «Гоголь. Творчество, жизнь и религия» (СПб.: Пантеон, 1909). Данное заглавие сохранялось и в последующих трех переизданиях. Белый написал и опубликовал рецензию на первое отдельное издание книги Мережковского.

С. 324–325. *«Вдохновенный мечтатель Хлестаков <...> Над собой смеетесь!»* – цитата из книги Д. С. Мережковского «Гоголь и черт. Исследование» (М., 1906. С. 5) с небольшим сокращением.

### *«Не мир, но меч»*

Впервые: Весы. 1908. № 6. С. 54–56.

Статья Белого является рецензией на сб. статей Мережковского «Не мир, но меч. К будущей критике христианства» (СПб., 1908).

С. 325. *Чулкисты* – приверженцы «мистического анархизма» Г. И. Чулкова.

С. 328. *...изумительное исследование о св. Серафиме Саровском* – имеется в виду статья Д. С. Мережковского «Последний святой». Серафим Саровский – один из наиболее почитаемых русских святых. Белый относился к нему с особым чувством, посвятил ему стихотворение «Св. Серафим» (1903). См.: *Сугай Л. А., Перфильева Т. В.* «Земного мира гость, святой и неизменный...»: Серафим Саровский в русской поэзии // Вестник Литературного института имени А. М. Горького. М., 2006. № 2. С. 109–119. Также: *Malmstad E.* Andrey Bely and Serafim of Sarov // Scottish Slavonic Review. 1990. Vol. 14.

## Гиппиус

### *«Алый меч»*

Впервые: Весы. 1906. № 9. С. 57–60.

Рецензия на сб.: *Гиппиус З.* Алый меч. Рассказы (4-я книга). СПб.: Изд.-во М. В. Пирожкова, 1906. См. новое изд.: *Гиппиус З. Н.* Собр. соч. Т. 3. Алый меч: Повести. Рассказы. Стихотворения. М., 2001.

С. 329. *...«он грядет одиноко, подобно носорогу»* – из книги: Сутта-Нипата. 1.3 Кхаггависана сутта «Рог носорога» (стихи 34–74, каждый из которых заканчивается этими словами или их вариацией). См.: *Сутта-Нипата:* Сб. бесед и поучений / Пер. с пали Фаусбелля. Рус. пер. Н. И. Герасимовой. М., 1899. Переиздание: М., 2001. С. 62–67.

*façon de parler* – способ разговора (*фр.*).

С. 330. *...как нравится нам сейчас Рамо...* – Жан Филипп Рамо, французский композитор и музыкальный теоретик эпохи классицизма. Творчество Рамо, долгое время находившееся в забвении после его смерти, вновь обрело популярность в конце XIX в.

*«Сумерки духа»* – повесть З. Гиппиус, вошедшая в «Третью книгу рассказов» (СПб., 1902). См.: *Гиппиус З. Н.* Собр. соч. Т. 2. Сумерки духа: Роман. Повести. Рассказы. Стихотворения. М., 2001.

*«Suor Maria»* («Сестра Мария») – один из рассказов, вошедших в книгу «Алый меч».

*...«тигрой» загорается небосклон...* – образ, созданный Белым на основе пейзажа в рассказе Гиппиус «Небесные слова» (1901), включенного в рецензируемый сборник. В главе «Тигрой играет» читаем:

«– Ишь ты, небо-то! Тигрой пошло! Тигрой, как есть, играет!

Но это был даже не тигр, а пятнистая кожа пантеры или какой-нибудь скверной змеи. Пятна не то пламени, не то крови пачкали небо. И они ширились, выступали на чистых местах, горели, кидались в глаза, противные, густые, тяжелые, злобные, звериные» (*Гиппиус З. Н.* Собр. соч. Т. 3. М., 2001).

С. 331. *...уклон к сар-пеладанству.* – Сар-пеладанство – производное от имени Сар-Пеладан. Жозеф Эме Пеладан (1858–1918), французский писатель, символист и оккультист, провозгласил себя потомком древних ассирийских царей, принял титул «сар» (вавилонский владыка). Разыгрывая из себя преемника древних халдейских магов, способного открывать тайну их мудрости посвященным, стремился стать во главе целой группы таких же «магов», разрабатывающих тайные знания. В своих произведениях Пеладан использовал древнюю религиозную и магическую символику.

## *Литературный дневник (1899–1907)*

Впервые: Весы. 1908. № 3. С. 86–92.

С. 331. *Антон Крайний* – под таким мужским псевдонимом З. Н. Гиппиус выступала как литературный критик. Ее критические статьи публиковались в «Новом пути», затем в «Весах» и «Русской мысли», а также в ряде газет («Речь», «Слово», «Утро России» и др.). Лучшие статьи были впоследствии отобраны автором для сборника «Литературный дневник» (СПб., 1908), которому и посвящена рецензия Белого.

С. 332. *...эспадрон* – разновидность сабли или палаша (*фр.* espadon, от *итал.* spa-done, увеличительное от spada – шпага).

*...имели дело с Емельяновым-Коханским...* – Емельянов-Коханский Александр Николаевич – автор сборника «Обнаженные нервы» (М., 1895, 2-е изд.: М., 1901, 3-е изд.: М., 1904), по определениям В. Я. Брюсова, один «из бездарнейших поэтов мира» (*Брюсов В. Я.* Письма к П. П. Перцову. 1894–1896. М., 1927. С. 21) и «прежде всего писатель не культурный» (Весы. 1904. № 7. С. 60). См.: *Сугай Л. А.* Поэтический сборник Емельянова-Коханского «Обнаженные нервы» и его три версии // Текст. Интертекст. Культура. М., 2001. С. 135–138.

*...или с Мачтетом...* – Мачтет Григорий Александрович – писатель народнической ориентации, автор путевых очерков, рассказов из сибирской жизни, а также революционной песни «Замучен тяжелой неволей...» («Последнее прости!..», 1876).

*...или вы зачеркиваете работы Гельмгольца, Фехнера, Фолькельта, Липпса, Оствальда, касающиеся искусства?* – На труды перечисленных немецких физиков, философов, психологов, отдавших дань эстетическим и искусствоведческим вопросам, сам Белый опирался при разработке теории символизма. В частности, в статье «Смысл искусства» Белый утверждал,

что «работа Гельмгольца о музыке или рассуждение Оствальда о технике живописи дороже художнику всех лессинговых философствований» (*Белый А.* Символизм как миропонимание. М., 1994. С. 125).

С. 333. *...окрестили когда-то собачками Гриньками, скопцами и другими в высшей степени любезными определениями.* – Сопоставление с *собачками Гриньками* относится у Гиппиус не к собственно декадентам, а к писателям-индивидуалистам в целом. (См.: *Антон Крайний* (Гиппиус З.) Я? Не я! // Антон Крайний. Литературный дневник. М., 2000. С. 95–108). Что же касается второго определения (статья «Декадентство и общественность», 1905), то оно, действительно, обращено к декадентам: «Декаденты – в своем роде скопцы, "от чрева матернего рожденные так". Рожденный скопцом – не виноват; не виноват и декадент, рожденный без одного из самых коренных свойств человеческой души: чувства, неоспоримого, как знание, что я *не один в мире, но окружен мне подобными*» (там же. С. 221–222). Сама формула о скопцах заимствована из Евангелия. Ср.: Мф. 19:12. Статья Гиппиус дала Белому основание иронически защищать *«декадентскую поэтессу»* З. Н. Гиппиус от критика г. А. Крайнего.

### *«Черное по белому»*

Впервые: Весы. 1908. № 2. С. 77–78.

Рецензия Белого на сборник рассказов З. Гиппиус «Черное по белому. Пятая книга рассказов». СПб., 1908.

С. 334. *«Новые люди»* – первая книга рассказов З. Гиппиус (СПб., 1896; 2-е изд.: 1907).

*Представьте себе «Фауста и Маргариту» Врубеля...* – речь идет об одном из пяти панно М. Врубеля на темы «Фауста» (1896), предназначавшихся для особняка А. В. Морозова в Москве, – «Фауст и Маргарита в саду».

С. 335. *«Сумерки духа»* – повесть З. Н. Гиппиус, написанная в 1902 г.

*...«которого можно было бы любить – и которого по-настоящему – никогда не было»* – цитата из рассказа З. Гиппиус «Не то. Ненужная история». См.: *Гиппиус З.* Черное по белому. С. 168.

## **Брюсов**

### *Поэт мрамора и бронзы*

Впервые: Раннее утро. 1907. 19 дек.

С. 336. *...упрек от студента-петровца.* – «Студент-петровец» – нарицательное наименование, образованное от названия Петровской (ныне Тимирязевской) сельскохозяйственной академии в Москве.

*...«голубая роза»* – см. коммент. к с. 239.

*...Вагнер превзошел Бетховена <...>, Ребиков – Дебюсси, Архангельский (кто это?) – Ребикова.* – Белый иронизирует по поводу возведения

«совершеннейшими невеждами» в ранг мировых имен малозначительных современных отечественных музыкантов. Ребиков Владимир Иванович – композитор, автор целого ряда опер на сюжеты произведений Андерсена, Достоевского, Лермонтова, Тургенева, Короленко и др., а также произведений в жанрах ритмодекламации, меломимики, мелопластики; Архангельский Александр Андреевич – хоровой дирижер и композитор, организатор и руководитель в Петербурге смешанного хора, практиковался в обработке для хора народных песен и в области русской духовной музыки.

С. 336–337. *И вместо Муромцева, Головина или даже Хомякова <...> Георгия Чулкова?* – Перечислены председатели Государственной думы (соответственно Первой, Второй и Думы Третьего созыва): Муромцев Сергей Андреевич; Головин Федор Александрович и Хомяков Николай Алексеевич. Предлагая на их место Г. И. Чулкова, Белый еще раз делает иронический выпад против мистического анархизма.

С. 337. *...предводительствуемые хорегом...* – Хорег – зажиточный афинский гражданин, который брал на себя расходы на постановку драмы, содержанию актеров и решал организационные вопросы театральной постановки.

*...утонет в «знаньевской» литературе...* – см. коммент. к с. 226.

С. 338. *«Пути и перепутья»* – собрание стихотворений В. Брюсова в трех томах (1908–1909). Белый пишет о первом томе (М.: Скорпион, 1908).

*«Urbi et Orbi» и «Венок»* – сборники стихов Брюсова: «Urbi et Orbi» («Граду и миру»). М.: Скорпион, 1903; «Στέφανος» («Венок»). М.: Скорпион, 1906.

*«Шедевры»* – книга стихотворений Брюсова: *Брюсов В. Я.* Chefs d'œuvre. Сборник стихотворений. М., 1895.

*«Царю Северного полюса»* (1900) – поэма Брюсова, вошедшая в первый том собрания стихотворений «Пути и перепутья».

## *«Огненный Ангел»*

Впервые: Весы. 1909. № 9. С. 91–93.

С. 340. *«Огненный Ангел»* – исторический роман Брюсова (1908).

С. 340–341. *Помню вечер, помню лето <...> В стройных строфах пел про нас!* – Белый почти полностью приводит стихотворение Брюсова «Помню вечер, помню лето...» (1904) из сборника «Στέφανος» («Венок»).

С. 341. *... с песней Шумана на слова Рейника.* – Роберт Рейник, немецкий живописец, гравер и поэт. Р. Шуман создал целый ряд вокальных произведений на стихи Р. Реника: 1. Шесть стихотворений из «Книги песен художника» Рейника для сопрано или тенора с фортепиано (Ор. 36, 1840): 1) Sonntags am Rhein (Воскресный день на Рейне), 2) Ständchen (Серенада), 3) Nichts Schöneres (Нет прекрасней), 4) An den Sonnenschein (К солнечному лучу), 5) Dichters Genesung (Возрождение поэта), 6) Liebesbotschaft. (Послание влюбленного); 2. Дуэт для сопрано и тенора с фортепиано (op. 34, № 1, 1840): Liebesgarten (Сад любви); 3. Двухголосную песню с фортепиано (op. 43, № 3, 1840): «Schön Blümelein (Прекрасный цветочек); 4. Романс для женских голосов с фортепиано ad lib (op. 91, №11, 1849). Der Bleicherin Nachtlied (Ночная песня белильщицы льна); 5. Для мужского хора a cappella (op. 33, № 6,1840): Frühlingsglockchen (Весенние колокольчики). Не ясно, с какой именно песней ассоциировалось у Белого стихотворение Брюсова.

С. 342. *...в лице Агриппы и Парацельса, учеников Тридгейма <...> погасло в Иоанне Вейере, но оно продолжалось в учениках Парацельса – Боденштейне, Кунрате, ван Гельмонте...* – Имена всех перечисленных исторических лиц встречаем на страницах романа (и как непосредственных участников событий, и как представителей воссоздаваемой эпохи, о которых говорят персонажи, и в обширных комментариях автора, сопровождающих роман). Что же касается учеников Парацельса – продолжателей его дела, то их имена добавлены А. Белым-рецензентом.

*...о чем нельзя говорить, не закрываясь историей* – за этой фразой скрывается намек на биографические источники романа «Огненный ангел»: в характере персонажей и сюжете отразились реальные взаимоотношения В. Брюсова (Рупрехт), А. Белого (граф Генрих фон Оттергейм) и Нины Петровской (Рената). См. об этом: *Гречишкин С. С., Лавров А. В.* Биографические источники романа Брюсова «Огненный ангел» // Гречишкин С. С., Лавров А. В. Символисты вблизи. Очерки и публикации. СПб., 2004.

*...демимонд* – полусвет, мир содержанок и кокоток (*фр.*).

*...увлекается тяжелогрохотным грохотом символических эпигонов и мировым разумом, стоящим на сцене с бутафорским мечом в руке* – иронический намек на пьесу Л. Андреева «Анатэма». Ср. ремарку к первой картине: «В глубине сцены, на половине горы, стоят огромные, железные, наглухо закрытые врата, знаменующие собою предел умопостигаемого мира. За железными вратами, угнетающими землю своею неимоверной тяжестью, в безмолвии и тайне, обитает начало всякого бытия, Великий Разум вселенной. У подножия врат, тяжко опершись на длинный меч, в полной неподвижности стоит Некто, ограждающий входы».

## Блок

### *«Нечаянная Радость»*

Впервые: Перевал. 1907. № 4. С. 56–61 (рец. на кн.: *Блок А.* Нечаянная Радость. Второй сборник стихов. М., 1907).

С. 343. *...появился только в 1905 году* – первый стихотворный сборник А. Блока «Стихи о Прекрасной Даме» издан в октябре 1904 г. (на титульном листе – 1905).

С. 344. *...Шеллинг в сочинении «Weltseele»...* – имеется в виду сочинение Ф. Шеллинга «Von der Weltseele» («О мировой душе», 1798).

*...узнаем, что «Прекрасная Дама» не путешествует на пароходах <...> «колпачки задом наперед».* – Белый иронически сопоставляет и частично перефразирует строки из стихотворений «Поэт» («Сидят у окошка с папой...», 1905), «Вхожу я в темные храмы» (1902), «Болотные чертенятки» (1905).

*...старик, старуха и «кто-то» для «чего-то» столетия тянут пиво* – намек на строки из поэмы «Ночная фиалка» (1905–1906): «Наконец, за огромною бочкой, / (Верно, с пивом), на узкой скамье / Я заметил сидящих / Старика и старуху». И далее: «Дальше – чинно, у бочки пивной, / Восседают старик и старуха...»

С. 345. *И ушла в синеватую даль <...> – Ты, красавица, верно – ко мне!* – Неточная и сокращенная цитата из стихотворения Блока «На весеннем пути в теремок...» (1905). Ср.: *Блок А. А.* Полн. собр. соч. и писем: В 20 т. М., 1997. Т. 2. С. 15–16.

*Попик болотный виднеется. <...> Чуть заметною точкой* – цитата из стихотворения Блока «Болотный попик» (1905).

*Выхожу я в путь, открытый взорам <...> Желтой глины скудные пласты* – цитата из стихотворения Блока «Осенняя воля» (1905).

*...«здесь русский дух, здесь Русью пахнет»* – из поэмы А. С. Пушкина «Руслан и Людмила».

*...«своего, полевого Христа»* – из стихотворения Блока «Старушка и чертенята» (1905):

*О, исторгни ржавую душу! / Со святыми меня упокой* – цитата из «Вступления» (1905) к сборнику стихотворений Блока «Нечаянная Радость».

С. 346. *Так – и чудесным очарованы – <...> Бредем печальные рабы* – из стихотворения Блока «Мы подошли – и воды синие...» (1906).

*«Новой радостью загорятся <...> появятся большие корабли».* – См.: *Блок А. А.* Собр. соч.: В 8 т. М.; Л., 1960. Т. 2. С. 370.

*Кто взманил меня на путь знакомый?..* – сокращенная цитата из стихотворения Блока «Осенняя воля» (1905).

### *Обломки миров*

Впервые: Весы. 1908. № 5. С. 65–68 (рец. на кн.: *Блок А.* Лирические драмы. СПб., 1908).

С. 347. *«Пусть поэт <...> бросаем самих себя»* – цитата из статьи В. Брюсова «Священная жертва» (Весы. 1905. № 1. С. 29).

*Вот перед нами изящный томик в картонном переплетике...* – имеется в виду издание: *Блок А.* Лирические драмы. СПб.: Шиповник, 1908. Обложка К. А. Сомова. В сборник вошли драматические произведения Блока «Балаганчик», «Король на площади» и «Незнакомка».

*...«лирика не принадлежит... к областям... творчества, которые учат жизни...»* – здесь и далее Белый приводит цитаты из «Предисловия» к

поэтическому сборнику Блока «Лирические драмы». См.: *Блок А. А.* Собр. соч.: В 8 т. Т. 4. С. 433.

С. 348. *...«виденье, непостижимое уму»* – из стихотворения А. С. Пушкина «Жил на свете рыцарь бедный...» (1829).

*...«ряд встающих двойников – бег предлунных облаков»* – заключительные строки стихотворения Вяч. Иванова «Fio, ergo non sum» («Становлюсь, значит, не есмь» *(лат.)*, 1904).

**Вячеслав Иванов**

*Силуэт*

Впервые: Утро России. 1910. 12 окт.

С. 351. *...покойного отца, Стороженко, Иванюкова...* – отец Белого Бугаев Николай Васильевич скончался 29 мая 1903 года. О Стороженко см. коммент. к с. 293. И. И. Иванюков – экономист, литератор, близкий друг семейства Бугаевых (см.: *Белый А.* На рубеже двух столетий. М., 1989. С. 129).

С. 352. *...ученик Моммзена, автор ученой диссертации...* – В. И. Иванов работал над диссертацией в Берлинском университете под руководством известного немецкого историка, филолога-классика и юриста Теодора Моммзена, лауреата Нобелевский премии по литературе за 1902 г. за труд «Римская история». Диссертация Вяч. Иванова издана: De societatibus vectigalium publicorum populi Romani // Ex Actis Societatis Archaeologicae. Vol. VI. Petropoli, 1910.

*...впечатление первой книги его стихов «Кормчие звезды», изданной чуть ли не у Суворина...* – см.: *Иванов В.* Кормчие звезды. Книга лирики. СПб.: [типография А. С. Суворина], 1903.

С. 353. *...его стихотворные опыты печатал когда-то «Вестник Европы»...* – первые стихотворения Вяч. Иванова печатались в журнале «Вестник Европы» в 1898–1899 гг.

С. 354. *«И кто-то странный на дороге <...> И сердце плачет и горит»* – неточная цитата из стихотворения В. Иванова «Путь в Эммаус» из цикла «Солнце Эммауса». См.: *Иванов В.* Собр. соч.: В 4 т. Т. 2. Cor ardens. Брюссель, 1974. С. 264.

*«...Солнцем Эммауса / Озолотились дни мои...»* – цитата из стихотворения В. Иванова «Mi fur le serpi amiche» («Змеи мне были друзьями» (*лат.*) – название взято из «Божественной комедии» Данте («Ад», песнь XXV). См. там же. С. 290–291.

**Ремизов**

*«Пруд»*

Впервые: Весы. 1907. № 12. С. 54–56.

С. 354. *..миниатюры из «Посолони»...* – «Посолонь» – сборник сказок Ремизова (М., 1907).

С. 355. *«Лимонарь»* – книга Ремизова «Лимонарь, сиречь Луг духовный» (СПб., 1907) представляет собой пересказ преданий, апокрифов, легенд.

*«Пруд»* – роман Ремизова (СПб., 1908).

С. 356. *«Алый и белый дождь осыпающихся вишен и яблонь»* – начало шестой главы романа «Пруд».

### *«Чертов лог»*

Впервые: Весы. 1908. № 2. С. 79–80.

«Чертов Лог и Полунощное солнце» – сборник рассказов и поэм Ремизова (СПб., 1908).

## Шестов

### *Начала и концы*

Впервые: Весы. 1908. № 10. С. 96–99.

С. 358. *...история об одном страннике и его тени...* – см.: *Ницше Ф.* Странник и его тень // Избр. произв.: В 3 т. М., 1994. Т. 2. С. 270.

С. 358–359. ...(*анализ Милля, разбор трагедии, разбор «подполья» у Достоевского*)... – имеются в виду сочинения Л. Шестова: «Добро в учении гр. Толстого и Ф. Нитше» (СПб., 1900), «Достоевский и Нитше. Философия трагедии» (СПб., 1903), «Апофеоз беспочвенности» (СПб., 1905).

С. 359. *habitus* – состояние, положение, свойство; внешний облик; обыкновение (*лат.*).

С. 360. *...как колдун из «Страшной мести»...* – имеется в виду повесть Н. В. Гоголя «Страшная месть» (1831), вошедшая во вторую книгу «Вечеров на хуторе близ Диканьки» (1832). Далее Белый, отталкиваясь от эпизода со всадником в Карпатах (гл. XIV–XV), вводит свое понятие «Карпаты догматизма».

*«Уайльд и Ницше, с одной стороны...»* – здесь и ниже – цитаты из книги: *Шестов Л.* Начала и концы: Сборник статей. СПб., 1908. С. VII, 197.

## Андреев

### *Призраки хаоса*

Впервые: Весы. 1904. № 12. С. 32–38.

С. 361. *...«в пустых очей ночную муть»...* – из стихотворения В. Брюсова «Орфей и Эвридика» (1903–1904).

С. 362. *«Призраки»* – рассказ Л. Андреева (1904).

### *Второй том*

Впервые: Весы. 1906. № 5. С. 64–66.

*Второй том* – имеется в виду изд.: *Андреев Л.* Собр. соч.: В 4 т. СПб., 1906. Т. 2.

### *Смерть или возрождение?*

Впервые: Литературно-художественная неделя. 1907. 17 сент.

Отклик на пьесу Л. Андреева «Жизнь Человека», впервые напечатанную в изд.: Литературно-художественный альманах. СПб.: Шиповник, 1907. Кн. 1.

С. 370. *...земля <...> загоралась «красным смехом» смерти и разрушения...* – Белый метафорически напоминает о популярном рассказе Л. Андреева «Красный смех», опубликованном в «Сборнике товарищества «Знание» за 1904 год».

### *«Анатэма»*

Впервые: Весы. 1909. № 9. 103–106.

*«Анатэма»* – пьеса Л. Андреева (1908; издана – СПб., 1909), поставленная на сцене МХТ (премьера – 2 окт. 1909 г.). В заглавной роли выступил В. И. Качалов.

С. 371. *...прочитал «Мелкого беса»* – имеется в виду роман Федора Сологуба, частично опубликованный в 1905 г. в журнале «Вопросы жизни». Первое отдельное издание вышло в марте 1907 г.

С. 372. *...вспомним его бесподобную комедию «Сродство мировых сил»* – пародийная комедия Козьмы Пруткова с подзаголовком «Мистерия в одиннадцати явлениях» и припиской *«Найдена в портфеле с золоченою надписью: «Сборник неконченого (d'inachevé) № 3»* создана в 1884 г.

## ЛУГ ЗЕЛЕНЫЙ. КНИГА СТАТЕЙ

### **Луг зеленый**

Впервые: Весы. 1905. № 8. С. 5–16, 65.

А. Блок написал Белому 2 октября 1905 г.: «Я изумился, читая «Зеленый луг». Дело в том, что все это время я писал статью, в которой последняя глава называется «Зеленые луга». И вдруг! Более близкого, чем у Тебя о пани Катерине, мне нет ничего» (*Блок А. А.* Собр. соч.: В 8 т. М., 1962. Т. 8. С. 135). А в записной книжке Блока (начало июня 1905 г.) читаем: *«Зеленые луга...* Ай! Боря уже написал в «Весах» (№ 8)» (*Блок А. А.* Записные книжки. М., 1965. С. 70).

С. 376. *Вспомни, вспомни <...> радость пляск* – неточная цитата из стихотворения В. Я. Брюсова «Орфей и Эвридика» (1903–1904).

С. 377. ...*«Жены, облеченной в Солнце»* – образ Апокалипсиса. Ср.: «И явилось на небе великое знамение: жена, облеченная в солнце; под ногами ее луна, и на главе ее венец из двенадцати звезд» (Откр. 12:1). Образ стал одним из центральных в поэзии Вл. Соловьева и младосимволистов.

*Ты ведешь – мне быть покорной <...> Черной смерти пелена* – из стихотворения В. Я. Брюсова «Орфей и Эвридика».

С. 377–378. ...*пани Катерина, страшный колдун, казак Данила* – образы повести Н. В. Гоголя «Страшная месть» (1831, опубл. в 1832 г.).

С. 378. ...*«Каа-к в сте-пии глуу-хоой уу-мии-раал ямщи-ик»* – строчки из русской народной песни «Степь да степь кругом...», источником которой послужило стихотворение И. З. Сурикова «В степи» (1865).

С. 379. *В тяжелые для России январские дни...* – имеется в виду начало первой русской революции.

...*зрелище, устраиваемое иностранной плясуньей* – имеется в виду выступление американской танцовщицы, одной из основоположниц пластической школы «танца модерн» Айседоры Дункан (1877–1927) в зале Петербургской консерватории 21 января 1905 г. с танцевальной программой на музыку Бетховена и Шопена.

С. 380. *«И увидел я новое небо и новую землю <...> и моря уже нет».* – Откр. 21:1.

С. 381. *«И показал мне чистую реку <...> для исцеления народов».* – Откр. 22:1, 2 (с сокращениями).

*«нового имени, которого никто не знает, кроме того, кто получает»; на белом камне души* – реминисценции из Евангелия. Ср.: «...и дам ему белый камень и на камне написанное новое имя, которого никто не знает, кроме того, кто получает» (Откр. 2:17).

С. 382. *«Открыла веселые окна <...> Облаков розоватых волокна»* – неточная цитата из стихотворения А. А. Блока «Слышу колокол. В поле весна...» (1902). Ср.: *Блок А. А.* Полн. собр. соч. и писем: В 20 т. М., 1997. Т. 1. С. 104.

С. 383. *«Чуден Днепр при тихой погоде <...> воды свои»* – из повести Н. В. Гоголя «Страшная месть».

## Символизм

Впервые: Весы. 1908. № 12. С. 36–41.

С. 385. ...*волшебница Лорелея* – поэтический образ, созданный немецким романтиком Клеменсом Брентано. Впоследствии образ нимфы (сирены), обитающей на Рейне и увлекающей своими песнями корабли на скалы, стал популярным как в литературе, так и в устной традиции (в немецких народных песнях). Широкую известность героиня приобрела после стихотворения Г. Гейне «Ich weiß nicht, was soll es bedeuten...» («Не знаю, что стало со мною...», 1823) – из цикла «Опять на родине» (рус. переводы Л. Мея, К. Павловой, А. Блока, В. Левика, С. Маршака).

*...оказывается могучим Атласом...* – см. коммент. к с. 114.

С. 385–386. *...бирюзовою волною <...> Лазуревою глубиной* – из стихотворения А. Белого «Жизнь» (1908), посвященного памяти рано ушедшего из жизни поэта Ю. А. Сидорова.

С. 386. *Проносится над тайной жизни. <...> воскуренными искони* – из стихотворения А. Белого «Жизнь».

*Своею пеною дневною / Нам очи задымит волна.* – Вариант двустишия из стихотворения А. Белого «Жизнь». Ср.: *Белый А.* Стихотворения и поэмы. СПб.; М., 2006. Т. 1. С. 346.

С. 387. *«О, страшных песен сих не пой»...* – из стихотворения Ф. И. Тютчева «О чем ты воешь, ветр ночной?..» (1836).

*родимый хаос* – реминисценция из того же стихотворения.

С. 389. *...«слово, ставшее плотью»* – реминисценция из Евангелия. Ср.: «И Слово стало плотию и обитало с нами» (Ин. 1:14).

## Символизм и современное русское искусство

Впервые: Весы. 1908. № 10. С. 38–48.

С. 389. *...бестиализм Санина* – речь идет о герое, именем которого назван роман М. П. Арцыбашева, принесший автору скандальную известность, дискуссии и судебные процессы по обвинению в порнографии (опубликован в 1907 г.). Герой проповедует отказ от общепринятых моральных норм. Кредо жизни Санина: «Надо прежде всего удовлетворить свои естественные желания»; «люди, которые не могут или не смеют брать от богатства жизни столько, сколько им нужно, не должны жить». См.: *Арцыбашев М. П.* Санин. М., 2010.

*...неореализм, и революционно-эротические упражнения Сергеева-Ценского...* – Белый имеет в виду, прежде всего, роман С. Н. Сергеева-Ценского «Бабаев» (1907). Идущему к нравственной и физической гибели поручику Бабаеву («бабаевщине») противопоставлены в романе образы революционеров, нарисованных с большой симпатией автора.

*...изящные безделушки О. Дымова...* – Белый имеет в виду элегические новеллы О. Дымова (главным образом описания природы), составившие сборники «Солнцеворот» (1905), «Земля цветет» (1908).

*Начиная с «Мира Искусства» и кончая «Весами»...* – «Мир Искусства» – см. коммент. к с. 254; «Весы» – литературно-критический ежемесячный журнал, основной орган символистов. Издавался под руководством В. Я. Брюсова в Москве (1904–1909, изд-во «Скорпион»).

С. 390. *...импрессионизм грубеет в рассказах Муйжеля...* – В. В. Муйжель, беллетрист, автор очерков, рассказов и романов, большей частью из жизни крестьянства – с его пьянством, темнотой и грязью, бесправием, унижением («Аренда», «Мужик», «Мужичья смерть», «Кошмар» и др.).

*В «Огненном Ангеле»* – «Огненный ангел» – роман В. Я. Брюсова (1907–1908). См. рецензию Белого (наст. изд., с. 340–342) и коммент. к ней.

*...тоньше лирики Сергея Городецкого.* – С. М. Городецкий, поэт, прозаик, критик, автор поэтических сборников «Ярь» (1907), «Перун» (1907), воскрешавших в символистских стихах мир славянской языческой старины. В ранней поэзии Городецкого ярко проявилась общая символистская установка через фольклор проникнуть к «темным ключам народной символики». В 1910-е гг. Городецкий разошелся с символистами, став одним из лидеров-теоретиков акмеизма.

С. 392. *...мы принимаем «Исповедь»...* – имеется в виду повесть М. Горького (1908). См. статью Белого «Слово правды» (наст. изд., с. 225–228).

*...группа писателей из «Знания»* – см. коммент. к с. 226.

*...группа, соединенная вокруг «Шиповника»...* – «Шиповник» – книгоиздательство в Петербурге-Петрограде (1906–1918), основанное З. И. Гржебиным и С. Ю. Копельманом, выпускало художественную литературу (произведения Л. Н. Андреева, Ф. Сологуба, собрания сочинений западноевропейских классиков и др.), книги философов-идеалистов. Издания оформлялись художниками «Мира искусства». Литературно-художественные альманахи «Шиповника» (кн. 1–26, 1907–1917), в которых главным образом публиковались символисты, противостояли горьковским сборникам «Знание».

*...А. Мейер, единственный теоретик мистического анархизма...* – А. А. Мейер, философ, публицист и историк культуры. В сборнике «мистических анархистов» «Факелы» (СПб., 1907. Кн. 2) Мейер (под псевдонимом А. Ветров) поместил две статьи: «Бакунин и Маркс» и «Прошлое и настоящее анархизма», в которых критиковал марксизм с анархических позиций и характеризовал абсолютную свободу и бунт как высшие ценности, противопоставил общественно-полезному труду – свободу от труда, творческий порыв, игру.

С. 393. *...философия мэонизма Минского.* – Мэонизм (меонизм) – теория, разработанная поэтом-символистом Н. М. Минским в его трудах «При свете совести. Мысли и мечты о цели жизни» (СПб., 1890; 2-е изд.: СПб., 1897) и «Религия будущего (Философские разговоры)» (СПб., 1905). Минский трактует устремленность к несуществующему (греч. μή ὄν – несуществующее) – Абсолюту, святыни, как обретение смысла жизни и избавление от страданий. Природа меонов чисто отрицательная, они не существуют. Человек может стремиться лишь к достижению чувства экстаза, которое они вызывают, и в этом заключается цель его жизни. Радость, возникающая от стремления к меонам, и скорбь от невозможности их достижения рождают, по Минскому, внутреннее мистическое откровение. Теория меонизма подверглась критике со стороны представителей различных философских направлений. См.: «Меонизм» Н. М. Минского в сжатом изложении автора // Русская литература XX века. 1890–1910 / Под ред. С. А. Венгерова. М., 2004. С. 218–221.

*...«Истории германской социал-демократии» Меринга...* – четырехтомный труд Меринга, написанный в 1897–1898 гг., дважды издавался в России в начале XX в.: *Меринг Ф.* История германской социал-демократии / Меринг; Пер. со 2-го нем. изд. М. Е. Ландау. СПб.: Т-во бр. А. и И. Гранат и К°, 1906–1907. Т. 1–4; *Мериг Ф.* История германской социал-демократии: [В 8 вып.] / Пер. с нем. Я. Г. А-она. СПб.: Т-во «Просвещение», Б.г. Вып. 1–8 (Б-ка «Просвещения»).

*...верим мы более, чем стихотворению Минского «Пролетарии всех стран, соединяйтесь»* – стихотворение Н. М. Минского «Гимн рабочих» («Пролетарии всех стран, соединяйтесь...») опубликовано 13 ноября 1905 г. в газете «Новая жизнь», которую символист Минский легально издавал при участии большевиков.

С. 395. *Что такое мистический анархизм?* – См. статью Белого «Место анархических теорий» (наст. изд., с. 213–215), а также коммент. к с. 8.

С. 398. *...«гробы повапленные»...* – см.: Мф. 23:27. Старославянский глагол «повапить» – «покрасить».

## Настоящее и будущее русской литературы

Впервые: Весы. 1909. № 2. С. 59–68; № 3. С. 71–82.
Статья написана в 1907 г.

С. 400. *«Ты царь – живи один...»* – из стихотворения А. С. Пушкина «Поэту» (1830).

*«От ликующих, праздно болтающих <...> за великое дело любви»* – из стихотворения Н. А. Некрасова «Рыцарь на час» (1862).

С. 403. *changez vos dames* – со сменой дам (*фр.*).

С. 405. *...чарлёные половецкие щиты...; «О Русская земля, за шеломенем еси»* (*древнерус.*) ...– цитаты из «Слова о полку Игореве» с небольшими неточностями. Ср.: Слово о полку Игореве. М., 1961. С. 10.

С. 406. *...«бесы разны»...* – из стихотворения А. С. Пушкина «Бесы» (1830).

С. 406–407. *«Ночь под Рождество»* – неточное заглавие: повесть Н. В. Гоголя называется «Ночь перед Рождеством» (первая публикация: Вечера на хуторе близ Диканьки. Повести, изданные Пасичником Рудым Паньком. Вторая книжка. СПб.,1832).

С. 407. *...бес останавливает его обличения, выпуская на Гоголя отца Матвея.* – Белый в трактовке взаимоотношений Гоголя с его духовником ржевским протоиереем о. Матвеем Константиновским шел вслед за книгой Д. С. Мережковского «Гоголь и черт» (см., например, рецензию Белого на эту книгу: наст. изд., с. 322–325). Современные исследователи показали несправедливость характеристики о. Матвея в работах символистов. См.: *Воропаев В. А.* Гоголь и отец Матвей // Русская литература XIX века и христианство. М., 1997. С. 162; *Воропаев В. А.* Н. В. Гоголь: Жизнь и творчество. М., 1998. С. 105–125; *Сугай Л. А.* Гоголь и символисты. Банска Быстрица, 2011. С. 67, 86–90.

*«Холодно, странничек, холодно <...> голодно»* – из поэмы Н. А. Некрасова «Коробейники» (1861).

*Влас* – герой одноименного стихотворения Н. А. Некрасова (1854).

*...путь Александра Добролюбова...* – А. М. Добролюбов, один из первых русских символистов, пережил духовный кризис, оставил весной 1898 г. Московский университет, начал странствовать, жил послушником в монастыре, а в начале 1900-х годов основал в Поволжье религиозную секту «добролюбовцев» или «батраков».

*...религиозные искания Толстого не разрешаются в религиозном действии...* – Вскоре Белый опишет уход и смерть Л. Толстого именно как религиозное действо (см.: *Белый А.* Трагедия творчества: Достоевский и Толстой // Белый А. Критика. Эстетика. Теория символизма: В 2 т. М., 1994. Т. 1. С. 391–421.

*...устами Зосимы ответил на будущее это: «Бýди, бýди»* – имеется в виду глава «Бýди, бýди!» из романа Ф. М. Достоевского «Братья Карамазовы» (ч. 1, кн. 2, гл. V), где старец Зосима утверждает неизбежность преображения христианского общества «во единую вселенскую и владычествующую церковь».

С. 408. *«жестокий талант»* – см. коммент. к с. 75.

*«Мать-отчизна! <...> человеческой крови и слез»* – цитата с сокращением из стихотворения Н. А. Некрасова «Что ни год – уменьшаются силы» (1861). Белый взял это стихотворение эпиграфом к своей книге стихов «Пепел» (1909).

*«От Тамбова до Ташкента с нетерпеньем ждал студента»* – имеется в виду пародия на стихотворение Н. П. Огарева «Студент» под названием «Светлая личность» в романе Достоевского «Бесы». Белый цитирует неточно, в оригинале: «От Смоленска до Ташкента / С нетерпеньем ждал студента» (*Достоевский Ф. М.* Полн. собр. соч.: В 30 т. Л., 1974. Т. 10. С. 273).

*...символическое видение: «град новый»* – ср.: «... имя Бога Моего и имя града Бога Моего, нового Иерусалима, нисходящего с неба от Бога моего, и имя Мое новое» (Откр. 3:12).

С. 410. *«De la musique avant toute chose»* – см. прим. к с. 200.

*«Это царское платье».* – Скорее всего, Белый имеет в виду «Новое платье короля» – название сказки Г. Х. Андерсена (впервые опубликована 7 апреля 1837 г. в сборнике «Сказки, рассказанные детям»), ставшее крылатым выражением, неразрывно связанным с восклицанием маленького мальчика в конце сказки: «А король-то голый!»

С. 411. *«Призраки»* – рассказ Л. Андреева, опубликованный в 1904 г. в журнале «Правда» (№ 11). Положительную оценку этому рассказу Белый дал в рецензии на книгу рассказов Андреева. См.: Весы. 1906. № 5. С. 64–66 (подпись: *Taciturno*).

*...поклонники Ведекинда...* – Ведекинд Франк, немецкий поэт, прозаик и драматург, предшественник экспрессионизма. В 1907–1908 гг. в Петербурге и Москве появилось много отдельных изданий его пьес в переводе на русский язык: «Пробуждение весны» (и другой перевод той же пьесы под названием «Весенние побеги»), «Лулу», «Мина-Гога», «Молодая жизнь» (и другой перевод – «Молодое поколение»). Переводились также рассказы писателя (сб. «Княжна русалка», «Фейерверк»). В театре В. Ф. Комиссаржевской была поставлена В. Э. Мейерхольдом пьеса «Пробуждение весны» (премьера 15 сентября 1907 г.).

С. 412. *...писать о мужике или о «Перуне»...* – «Перун» – сборник стихов С. М. Городецкого (1907). См. коммент. к с. 390.

С. 413. *...оспаривающей не декадентов, но «Дедушку» Гердера.* – И. Г. Гердер, немецкий философ, критик, эстетик. Белый видит в Гердере, авторе уникального свода мировой поэзии – антологии «Голоса народов в песнях», 1778–1779), предтечу «декадентов-народников». Подробнее см.: *Жукова Е. П.* Гердер и символисты: культура и культурология; Гердер и Брюсов // Жукова Е. П. Гердер и философско-культурологическая мысль в России. М., 2007. С. 163–190.

С. 415. *...называет «невоскресшим Христом»...* – Белый имеет в виду строки стихотворения Блока «Ты отошла, и я в пустыне...» (1907):

О том, что было, не жалея,
Твою я понял высоту:
Да. Ты – родная Галилея
Мне – невоскресшему Христу.

(*Блок А. А.* Полн. собр. соч. и писем: В 20 т. М., 1997. Т. 3. С. 167).

*..хлыстовская Богородица...* – Белый, работающий в период написания статьи над романом «Серебряный голубь», в котором показана близкая к хлыстовству секта «голубей», увлеченный своей темой, приписывает и Блоку хлыстовские взгляды. По вероучению сторонников хлыстовских сект, Бог (Святой Дух) может воплощаться в людей неопределенное количество раз. Конкретные люди становятся, таким образом, «христами» и «богородицами».

С. 416. *...с «Антихристом» Ницше...* – имеется в виду одна из последних книг Ф. Ницше «Антихрист. Проклятие христианству» (издана в1895 г.).

*...в «Юлиане». <...>«Воскресших Богах». <...>В «Петре»...* – речь идет о трилогии Д. С. Мережковского «Христос и Антихрист», которой Белый посвятил специальную статью. См. наст. изд., с. 312–322.

С. 417. *«De la musique avant toute chose», – раздался голос Брюсова в 1895 году...* – перевод В. Я. Брюсова: «О музыке на первом месте!» (*Верлен П.* Собрание стихов в переводе В. Брюсова. М., 1911. С. 97). В примечаниях к переводу Брюсов оговаривал, что «первая строфа могла быть переведена только приблизительно» (там же. С. 174). Верленовскую строчку он использовал в качестве эпиграфа к стихотворению «Приветствие» в 1904 г. Так как перевод стихотворения Верлена «Искусство поэзии» Брюсов впервые опубликовал в 1911 г., Белый, говоря о 1895 годе, скорее всего, имеет в виду не конкретный текст, а общую тенденцию сборника Брюсова «Chefs d'œuvre» (1895) и общий девиз символистов.

### Гоголь

Впервые: Весы. 1909. № 4. С. 68–83.

Цитаты из произведений Гоголя Белый чаще всего передает весьма вольно.

С. 419. ...*«pro domo sua»* – «в защиту себя» (*лат.*) (букв. – в защиту своего дома).

С. 421. ...*пропавшая черная кошка* (*«Старосветские помещики»*)... – Кошечка Пульхерии Ивановны была серенькая.

...*шаркающие Перепенки*... – у Гоголя фамилия Ивана Ивановича – Перерепенко.

С. 422. ...*позднейшая критика превратила Чичикова <...> в черта*... – имеется в виду книга Д. С. Мережковского «Гоголь и черт» (1906). См. рецензию Белого (наст. изд., с. 323–325) и коммент. к ней.

...*«град новый, спускающийся с неба на землю»* – ср.: Откр.16:21; 21:2,10.

*«Мне опротивела пьеса <...> убежать теперь...»* – *Гоголь Н. В.* Отрывок из письма, писанного автором вскоре после первого представления «Ревизора» одному литератору (25 мая 1836 г.).

С. 423. ...*сравнивали же эпос Гоголя с Гомером?* – Намек на работу К. С. Аксакова «Несколько слов о поэме Гоголя: Похождения Чичикова, или Мертвые души» (1842). См.: Русская эстетика и критика 40–50-х годов XIX века. М., 1982. С. 44.

С. 424 *«Избавь нас от беса полуденна»* – неточная цитата из Псалтыри.

*Великий Пан* – в греческой мифологии божество пастушества и скотоводства, плодородия и дикой природы. Раннее христианство причисляло Пана к бесовскому миру, именуя его «бесом полуденным».

...*эпопты на больших мистериях Елевзиса*... – см. коммент. к с. 18, 37.

С. 425. ...*преображением* (*Серафим*)... – скорее всего, имеется в виду Серафим Саровский. См. коммент. к с. 328.

*И напал на о. Матвея*... – см. коммент. к с. 407.

...*к фолиантам Бёме*... – Здесь и далее в «рекомендациях» Гоголю отразилось увлечение самого Белого мистикой, теософией, оккультизмом.

426. ...*изложение мудрости Тота-Гермеса*... – Тот Гермес – Гермес Трисмегист – (*греч. 'Ερμῆς ο Τρισμέγιστος; лат. Mercurius ter Maximus*) – *Гермес Триждывеличайший* – имя синкретического божества, сочетающего в себе

черты древнеегипетского бога мудрости и письма Тота и древнегреческого бога Гермеса. В христианской традиции – вымышленный автор теософского учения (герметизма), излагаемого в известных под его именем сочинениях периода поздней античности и Средневековья («Герметический корпус»). По Платону, Гермес открыл числа, геометрию, астрономию и буквы.

*...опирается на Йогу...* Йога – одна из шести ортодоксальных школ (даршан) философии индуизма.

*...об Алайе...* – см. об этом в статье Белого «Эмблематика смысла»: *Белый А.* Символизм. М., 2010. С. 95.

*...вместе с Гекатой...* – Геката – в греческой мифологии богиня лунного света.

*...как грызли мертвецы колдуна* – аллюзия на сцену из повести Гоголя «Страшная месть».

С. 429. *...превосходит в своей утонченности не только Уайльда, Рембо...* – О. Уайльд, английский писатель; А. Рембо, французский поэт-символист.

## Чехов

Впервые: Весы. 1904. № 8. С. 1–9.

С. 432. *...«тьмы низких истин» в пику «возвышающему обману»* – реминисценции из стихотворения А. С. Пушкина «Герой» (1830).

*...«жизнь наша... душная... тесная... гроб»* – из стихотворения К. Д. Бальмонта «Жизнь наша» (1908).

*«печной горшок»* – намек на строки стихотворения А. С. Пушкина «Поэт и толпа» (1828):

> Молчи, бессмысленный народ <...>
> Тебе бы пользы все – на вес
> Кумир ты ценишь Бельведерский,
> Ты пользы, пользы в нем не зришь.
> Но мрамор сей ведь бог!.. так что же?
> Печной горшок тебе дороже:
> Ты пищу в нем себе варишь.

Строки Пушкина вошли как реминисценция в стихотворение Н. А. Некрасова «Железная дорога» (1864): «Или для вас Аполлон Бельведерский / Хуже печного горшка?» Белый продолжает начатый Пушкиным и Некрасовым разговор о «пользе» искусства.

*contradictio in adjecto* – противоречие в определении (*лат.*).

С. 434. *...о предвзятой гиератичности...* – Гиератичность (иератизм) (от *греч.* ἱεράτικοζ – священный, жреческий) – торжественная застылость и отвлеченность изображений. Иератическим называют церковное, каноническое искусство, в котором ясно выражены иерархическое начало, символизм, мистицизм содержания...

## Мережковский

Впервые: часть 1 под названием «Трилогия Мережковского» опубликована в журнале «Весы» (1908. № 1. С. 73–81); часть 2 под названием «Мережковский. Силуэт» – в газете «Утро России» (1907. 18 октября).

С. 437. *...пленил нас тончайшим анализом Достоевского...* – имеется в виду исследование Д. С. Мережковского «Л. Толстой и Достоевский» (1901–1902).

С. 438. *...она – воплощение, скажем, Астарты* – имеется в виду неожиданное сопоставление в исследовании Мережковского Анны Карениной с язычницей: «Если бы Анна была не христианкою XIX века в Европе, а язычницей где-нибудь в захолустном уголке Египта, Малой Азии, Сирии, за несколько веков до Рождества Христова, и прибегла бы за помощью к своей религии, к одному из бесчисленных маленьких воплощений Афродиты, Астарты, Диндимены, Праматери <...>, то земная, добрая богиня, почти такая же смиренная, как сама грешница, не отвергла бы ее, помогла бы ей, утешила бы» (*Мережковский Д. С.* Полн. собр. соч.: В 14 т. М., 1914. Т. 11–12. С. 227). Астарта – в западносемитской мифологии богиня любви и плодородия, богиня-воительница, олицетворение планеты Венеры.

*...Тифоном, Ариманом...* – Трифон в древнегреческой мифологии – могущественный великан, порожденный Геей; олицетворение огненных сил земли и ее испарений, с их разрушительными действиями; Ариман (Ангра-Майнью; Ахриман) – олицетворение зла в зороастризме.

*«...черт с хвостом, как у датской собаки...»* – образ из статьи Д. С. Мережковского «Лермонтов. Поэт сверхчеловечества», восходящий к словам Ивана Карамазова о черте: «Он просто черт, дрянной мелкий черт... Раздень его и, наверно, отыщешь хвост, длинный, гладкий, как у датской собаки, в аршин длиной, бурый...» (*Достоевский Ф. М.* Братья Карамазовы). Мережковский пишет: «Вся русская литература есть, до некоторой степени, борьба с демоническим соблазном, попытка раздеть лермонтовского Демона и отыскать у него «длинный, гладкий хвост, как у датской собаки» (*Мережковский Д. С.* М. Ю. Лермонтов. Поэт сверхчеловечества. СПб., 1909. С. 54).

С. 439. *...изобразить жизнь Юлиана, Леонардо, Петра* – имеется в виду трилогия Д. С. Мережковского «Христос и Антихрист»: «Смерть богов. Юлиан Отступник», 1896; «Воскресшие боги. Леонардо да Винчи», 1901; «Антихрист. Петр и Алексей», 1905. См. статью Белого «Трилогия» (наст. изд., с. 312–322).

С. 441. *...во образе и подобии «венецейского истукана»...* – «Венецейский истукан» – античная статуя Венеры (Венус), фигурирующая в трилогии «Христос и Антихрист», единственный элемент, формально связывающий все три ее части.

С. 442. *«одно виденье, непостижное уму»; ...рыцарь бедный...* – реминисценции из стихотворения А. С. Пушкина «Жил на свете рыцарь бедный» (1829).

С. 443. *...задумал он трилогию драматическую...* – Возможно, Белому был известен план драматической трилогии из русской истории «Царство Зверя», который впоследствии воплотится у Мережковского в драму и два романа. См. коммент. к с. 309.

С. 444. *...исследование о Серафиме Саровском* – см. коммент. к с. 328.

## Ф. Сологуб

Впервые: Весы. 1908. № 3. С. 63–76 – под заглавием «Далай-лама из Сапожка (О творчестве Ф. Сологуба)».

С. 445. *«Мелкий бес»* (1892–1902) – роман Ф. Сологуба, впервые опубликованный (не полностью) в журнале «Вопросы жизни» (1905, № 6–11). Все ссылки на это произведение Белый дает по изданию: *Сологуб Ф.* Мелкий бес. СПб., 1907. Цитаты приводятся в ряде случаев неточно. См. новое изд.: *Сологуб Ф.* Мелкий бес / Изд. подготовила М. М. Павлова. СПб.: Наука, 2004. (Литературные памятники).

*«Каплю выпьешь <...> считай рубли»...* – см. рассказ Сологуба «Маленький человек».

*«Истлевающие личины»* – сборник рассказов Ф. Сологуба. Ссылки на это произведение Белый дает по изданию: *Сологуб Ф.* Истлевающие личины: Книга рассказов. М., 1907.

С. 446. *...вычертил формулы своей фантастики: недотыкомку, ёлкича и др.* – Недотыкомка – бредовый образ, рождающийся в воображении сходящего с ума Передонова, героя романа Сологуба «Мелкий бес» (см. также стихотворение Сологуба «Недотыкомка серая...»: *Сологуб Ф.* Стихотворения. СПб., 2000. С. 234); ёлкич – образ из стихотворения, включенного в «Январский рассказ» Сологуба (см.: *Сологуб Ф.* Истлевающие личины. М., 1907. С. 91–92).

С. 447. *...жизнь, – «бабищу румяную и дебелую»* – образ из сказки Ф. Сологуба «Плененная смерть».

С. 448. *Гоголь начал с колдунов и басаврюков...* – имеются в виду не только конкретные персонажи повестей Гоголя «Страшная месть» и «Вечер накануне Ивана Купалы», но и народно-сказочная «демонология» «Вечеров на хуторе близ Диканьки» (1832) в целом.

*Ёлкич в елке мирно жил <...> елку в город уволок* – строфа стихотворения из «Январского рассказа» Сологуба (см.: *Сологуб Ф.* Истлевающие личины. М., 1907. С. 92).

С. 449. *...в костюме далай-ламы...* – Далай-лама – титул первосвященника ламаистской церкви в Тибете.

*«Жало смерти»; «Земле земное»* – рассказы Сологуба (см.: *Сологуб Ф.* Жало смерти. Земле земное. Образы. Баранчик. Красота. Утешение: Рассказы. М., 1904).

С. 450. *«Красота»* – рассказ Ф. Сологуба, впервые опубликованный в журнале «Север» (1899. № 1) и вошедший в сборник рассказов Сологуба, «Жало смерти» (1904).

С. 452. *Ёлкич, миленький лесной <...> С нею сам ты пропадешь* – строфа стихотворения, включенного в «Январский рассказ» Сологуба. См.: *Сологуб Ф.* Истлевающие личины. М., 1907. С. 91.

*..лейбницевой монадой* – учение о монадах – неделимых духовных субстанциях, образующих умопостигаемый мир, производным от которого выступает мир реальный, изложено в «Монадологии» (1714) Г. В. Лейбница. Белый касается монад Лейбница в статье «Эмблематика смысла» (см.: *Белый А.* Символизм. М., 2010. С. 93–94).

*...теорией Босковича...* – имеется в виду оригинальная атомистическая теория (атом как центр силы) Р. И. Бошковича.

*Самум* (*араб.*) – название сухого горячего ветра в пустынях Северной Африки и Аравийского полуострова. Самум часто сопровождается песчаными бурями.

С. 455. *...в неудачной трагедии «Победа Смерти»...* – «Победа смерти» – пьеса, которую Сологуб посвяти памяти умершей сестры. Поставлена впервые в 1907 г. В. Э. Мейерхольдом в театре В. Ф. Комиссаржевской (последний спектакль Мейерхольда в этом театре). Опубликована: *Сологуб Ф.* Победа смерти. Трагедия. СПб.: Факелы, 1908.

С. 456. *...Сологуб, переряженный в колдуна-армянина...* –Белый имеет в виду персонаж рассказа Сологуба «Маленький человек».

С. 457. *«Смерть повержена в озеро огненное... Се творю все новое»* – неполные цитаты, контаминация разных стихов, ср.: «И смерть и ад повержены в озеро огненное» (Откр. 20:14); «И сказал Сидящий на престоле: се, творю все новое» (Откр. 21:5).

## Брюсов

Впервые: часть 1 под заглавием «Венец лавровый» опубликована в журнале «Золотое руно» (1906. № 5. С. 43–50), часть 2 под заглавием «Валерий Брюсов. Силуэт» – в газете «Свободная молва» (1908. № 1. 21 января).

С. 458. *...от выпусков «Русских символистов» до «Венка»* – имеются в виду выпущенные Брюсовым в 1894–1895 гг. три сборника «Русские символисты», состоявшие в основном из стихов самого Брюсова и его переводов французских символистов, и последний к моменту написания статьи Белого поэтический сборник Брюсова «Στέφανος» (М., 1906).

*«Tertia Vigilia»* (1900); *«Urbi et Orbi»* (1903) – книги стихов Брюсова.

С. 462. *Листья со вздохом под ветром, их нежащим <...> Сжаты в душе и восторг, и печаль* – строфа из стихотворения Брюсова «Ранняя осень» (1905), шрифтовые выделения Белого.

*Словно змеи, словно нити <...>луны* – из стихотворения Брюсова «Тишина» (1905).

*Желтым шелком, желтым шелком. <...> Сходит солнце в час разлуки* – первая строфа стихотворения Брюсова (1905, без названия).

С. 463. *Все – обман, все дышит ложью <...> Кажет вывернутый лик* – строфа стихотворения Брюсова «К олимпийцам» (1904).

*Мы не ждали, мы не знали <...> Были разны наши сны* – строфа стихотворения Брюсова «В застенке» (1904).

С. 464. *Слышу, слышу шаг твой нежный <...> К жизни мертвенной тропой* – строфа стихотворения Брюсова «Орфей и Эвридика» (1904).

С. 465. *Страшен и неведом <...> Бросимся вдвоем* – заключительная строфа стихотворения Брюсова «Видение крыльев» (1904).

*Опять душа моя расколота. <...> Упал в провалы бытия* – первая строфа стихотворения Брюсова «Молния» (1904).

*Я знаю, меч меня не минет...* – из стихотворения Брюсова «Кубок» (1905).

С. 466 *Книгоиздательство «Скорпион»* – издательство, существовавшее в Москве в 1900–1916 гг., впервые в России широко издававшее новейшую западноевропейскую литературу и книги русских символистов. В 1904–1909 гг. в издательстве выходил журнал «Весы».

С. 467. *«Я с Богом воевал в ночи: на мне горят его лучи»* – из стихотворения В. Я. Брюсова «И снова ты, и снова ты» (1900, сб. «Tertia vigilia»).

...*«про древний хаос, про родимый»* – из стихотворения Ф. И. Тютчева «О чем ты воешь, ветр ночной?..» (1836).

...*портрет, писанный Врубелем!* – Портрет хранится в Государственной Третьяковской галерее. М. А. Врубель писал его весной 1906 г., о чем Брюсов упоминает в своем «Дневнике»: «Свою встречу с Врубелем считаю в числе удач жизни» (*Брюсов В. Я.* Дневники. Автобиографическая проза. Письма. М., 2002. С. 156). См. также очерк Брюсова «Последняя работа Врубеля. Воспоминания» (там же. С. 242–249).

...*безумец, призывающий к радости песен, радости плясок...* – намек на слова стихотворения Брюсова «Орфей и Эвридика», возвращающий читателей к началу статьи – к ее названию и эпиграфу. Ср.:

Вспомни, вспомни! луг зеленый,
Радость песен, радость пляск!

(*Брюсов В. Я.* Собр. соч.: В 7 т. М., 1973. Т. 1. С. 386).

## Бальмонт

Впервые: Весы. 1904. № 3. С. 9–12 (часть 1 – под заглавием «К. Д. Бальмонт»); Час. 1907. № 51. 21 ноября (часть 2 – под заглавием «Бальмонт. Силуэт»).

С. 471. *«В безбрежности»* и *«Тишина»* – имеются в виду второй (М., 1895) и третий (СПб., 1898) сборники стихов К. Д. Бальмонта.

*...в «Горящих зданиях»...* – «Горящие здания» (М., 1900) – поэтический сборник К. Д. Бальмонта.

*...«будем как солнце»* – под таким названием вышел в 1903 г. сборник стихов Бальмонта.

*Сборник «Только любовь»...* – см.: *Бальмонт К. Д.* Только любовь. Стихи. М., 1903. (В подзаголовке книга названа «Семицветником».)

*Есть в осени первоначальной /Короткая, но дивная пора....* – первые строки из стихотворения Ф. И. Тютчева «Есть в осени первоначальной...» (1857).

С. 472. *«...мировой, закатный рубин»; «на пире пламени и дыма»; «дымно блещущий» костер...* – неточные цитаты из стихотворения Бальмонта «Люблю в тебе, что ты, согрев Франциска...» (Сборник «Только любовь», цикл «Гимн Солнцу» (шестое стихотворение, 1903). Ср.: *Бальмонт К. Д.* Стихотворения. Л., 1969. С. 272.

*...«сознавший свою бездонность»* – парафраза из стихотворения «Жар-птица» (сборник «Только любовь», 1903). Ср.: «Я за край взглянуть умею и свою бездонность знаю».

*«Желтым вихрем»* – из стихотворения Бальмонта «Ворожба» (1903): «Красным ветром, желтым вихрем, предо мной возник огонь».

С. 473. *...«и миллионы лет в эфире, окутанном угрюмой мглой»* – строки из стихотворения «Злая ночь» (1903).

*«пронзивший свой мозг солнечным лучом»* – намек на строку стихотворения Бальмонта «Солнечный луч» (1903): «Свой мозг пронзил я солнечным лучом».

С. 474. *Тор* – в германо-скандинавской мифологии бог грома, бури и плодородия, божественный богатырь, защищающий богов и людей от великанов и страшных чудовищ.

*«Я в этот мир пришел, чтоб видеть Солнце...»* – первая строка стихотворения Бальмонта (1903, без названия) из сборника «Будем как солнце».

*«Вы разделяете, сливаете <...> Как безраздельно целен я»* – заключительная строфа (без разбивки на строки) стихотворения Бальмонта «Далеким близким» (1903).

*«О ночь, возьми меня: я так устал от дня»* – неточная цитата из стихотворения Бальмонта «К Ночи» (1903). В оригинале:

О, Ночь, люби меня,
Я так устал от Дня...

*«Сорвался разум мировой <...> мглой»* – неточная цитата из стихотворения Бальмонта «Злая Ночь» (1903). У Бальмонта:

Сорвался разум мировой,
И миллионы лет в Эфире,
Окутанном угрюмой мглой,
Должны мы подчиняться гнету
Какой-то Власти неземной...

(*Бальмонт К. Д.* Избранное. М., 1990. С. 237).

*...заверяет, что он поджигает здания...* – намек на книгу стихов Бальмонта «Горящие здания» со строками типа «Я хочу горящих зданий», а также на строки сборника «Только любовь»: «Много снов я разрушил, много сжег я домов» (из стихотворения «Бог и Дьявол»).

С. 475. *«Кто услышал тайный шепот Вечности, для того беззвучен мир земной»* – первые две строки (без разбивки) стихотворения Бальмонта «Прости!» (1898).

*...лунные свои струйности <...> лепестковостью...* – Данные формулы, созданные для характеристики поэзии Бальмонта, Белый повторит в мемуарах как самохарактеристику Бальмонта: «Я люблю лепестковую струйность... Люблю лунный лепет... Мои лунные руны...» (*Белый А.* Начало века. М., 1990. С. 43).

*...кровожадные орхидеи* – эти слова навеяны, видимо, строкой из стихотворения Бальмонта «Безгласная поэма» – «Пасть орхидеи тигриной», а также заключительными фразами статьи Бальмонта «Поэзия Оскара Уайльда»: «Оскар Уайльд напоминает красивую и страшную орхидею. Можно сказать, что орхидея – ядовитый и чувственный цветок, но это цветок, он красив, он цветет, он радует» (*Бальмонт К. Д.* Горные вершины. М., 1904. С. 127).

*...бесконечность дурная (выражение Гегеля).* – Под дурной, или отрицательной, бесконечностью Гегель понимал безграничное увеличение какого-либо количества. «Слишком длительное рассматривание этого бесконечного процесса скучно потому, что здесь повторяется одно и то же. Сначала ставят границу, затем переступают ее, и так до бесконечности» (см.: *Гегель.* Соч. М.; Л., 1930. Т. 1. С. 161).

*«Яйцевидные атомы мчатся»* – из стихотворения Бальмонта «Пляска атомов» (1905).

*«Как будто душа о желанном просила <...> незаслуженно больно»* – неточная цитата из стихотворения Бальмонта «Безглагольность» (1900). Ср.: *Бальмонт К. Д.* Стихотворения. Л., 1969. С. 293.

*Дармакирти* (Дхармакирти) – индийский философ VII века, буддийский монах, принадлежащий школе Йогачары, основатель индийской буддийской логики.

С. 476. *«Переломанные кости стучат... А ручьи говорят, говорят»* – неточная цитата из стихотворения Бальмонта «В застенке» (1902). В оригинале:

> Переломаны кости. Хрустят.
> Но горит напряженный мой взгляд.
> О, ручьи говорят, говорят!

(*Бальмонт К. Д.* Стихотворения. Л., 1969. С. 237).

*«Я – Бог, я – царь, я»...* – поэтическая аллюзия. Ср. строку из оды Г. Р. Державина «Бог» (1784): «Я царь – я раб, я червь – я бог!» (*Державин Г. Р.* Сочинения. Л., 1987. С. 31).

С. 477. *«Литургия Красоты»* – имеется в виду сборник стихотворений Бальмонта «Литургия красоты. Стихийные гимны» (М., 1905).

*«Жар-птица»* – имеется в виду поэтический сборник «Жар-птица. Свирель славянина» (М., 1907), который составили обработанные Бальмонтом фольклорные сюжеты и тексты, в том числе сектантские песни.

*...в стиле Билибина* – имеются в виду стилизации мотивов русского народного искусства, которые использовал график и театральный художник И. Я. Билибин, иллюстрируя русские сказы и былины.

## Апокалипсис в русской поэзии

Впервые: Весы. 1905. № 4. С. 11–28.

С. 478. Эпиграфы из стихотворения Вл. Соловьева «Панмонголизм» (1894) и из стихотворения А. Блока «Предчувствую Тебя. Года проходят мимо...» (1901).

*..лекция Соловьева «О конце всемирной истории»* – имеется в виду чтение Вл. Соловьевым в тесном кругу приглашенных друзей его последней работы «Три разговора о войне, прогрессе и конце всемирной истории» (см.: *Соловьев В. С.* Соч.: В 2 т. М., 1989. Т. 2. С. 635–762). Белый описал данное выступление философа в своем мемуарном очерке «Владимир Соловьев» (см. наст. изд., с. 292).

С. 478–479. *...сладость «Песни Песней»...* – книга «Песни Песней Соломона» – одна из книг Ветхого Завета.

С. 479. *...знаменье «Жены, облеченной в Солнце»* – см. коммент. к с. 262.

*И злое пламя земного огня...* – заключительная строка стихотворения Вл. Соловьева «Вся в лазури сегодня явилась...» (1875).

*...«все, кружась, исчезало во мгле»...* – неточная цитата из стихотворения Соловьева «Бедный друг, истомил тебя путь» (1887). В оригинале: «Все, кружась, исчезает во мгле».

*«Повесть об антихристе»* – см. коммент. к с. 297.

*«А я вот с прошлого года <...> какое-то зловещее»* – цитата из «Трех разговоров» Вл. Соловьева (см.: *Соловьев В. С.* Соч.: В 2 т. М., 1989. Т. 2. С. 735).

*Мартиника* – имеется в виду катастрофическое извержение в 1902 г. вулкана Монтань-Пеле на острове Мартиника (Вест-Индия).

*...слова Д. С. Мережковского <...> явить Грядущего Хама* – имеется в виду работа Д. С. Мережковского «Грядущий Хам» (1906).

С. 480. *Просматривая брошюру Людовика Нодо...* – Белый ссылается на очевидца войны, но контаминирует его высказывания, создавая впечатление войны как мистического явления. См.: *Нодо Л.* Они не знали. Письма военного корреспондента газеты «Le Journal» о русской армии в кампанию 1904 г. М., 1905.

*«красный смех»* – образ рассказа Л. Андреева «Красный смех» (1904), обличающего ужасы войны.

С. 480–481. *«В современной войне <...> состояла первая кампания».* – Белый дает контаминацию отдельных фраз из брошюры (см.: *Нодо Л.* Указ. соч. С. 5–6, 25, 28).

С. 481. *образ Брунгильды <...> Фафнер, чудовищный дракон.* – Брунгильда (Брюнхильда) – героиня германо-скандинавского эпоса. В норвежских сагах отождествляется с валькирией Сигрдривой, разбуженной Сигурдом ото сна, в который ее погрузил верховный бог Один. В «Песни о Нибелунгах» – это дева-воительница, правительница сказочной Исландии. Фафнер (Фафнир) – в скандинавской мифологии один из двух братьев-карликов, сын Хрейдмара, вместе со своим братом Регином убивший отца, чтобы завладеть золотым кладом. Фафнер принял образ дракона и стал хранителем золота. По наущению Регина убит Сигурдом (Зигфридом). Фафнер – один из персонажей оперного цикла Р. Вагнера «Кольцо нибелунга».

С. 482. *...«спит во гробе ледяном, очарованная сном»* – из стихотворения А. А. Фета «Глубь небес опять ясна...» (1879).

С. 483. *«Мир бестелесный, страшный, но незримый <...> Со всех сторон окружены...»* – контаминация строк стихотворений Ф. И. Тютчева «Как сладко дремлет сад темно-зеленый» (1835) и «Сны» (1829).

*Как будто ветреная Геба <...> Смеясь, на землю пролила* – неточная цитата из стихотворения Ф. И. Тютчева «Весенняя гроза» (1828? 1830?). У Тютчева: «Ты скажешь: ветреная Геба...» (*Тютчев Ф. И.* Полн. собр. стихотворений. Л., 1987. С. 77).

*...«там, где ужас многоликий»...* – из стихотворения Брюсова «Папоротник» (1900).

С. 484. *Эти бедные селенья <...> Край ты русского народа!* – строфа стихотворения Ф. И. Тютчева «Эти бедные селенья...» (1855).

*«О, бурь уснувших не буди: под ними хаос шевелится»* – из стихотворения Ф. И. Тютчева «О чем ты воешь, ветр ночной?» (1836).

С. 485. *...ждет исцеления в стране Гадаринской* – евангельская аллюзия; Гадаринская страна известна по евангельскому рассказу об исцелении бесноватого – одного (Мк. 5:1–20; Лк. 8:26–39) или двух (Мф. 8:28–34).

*«Явись наш Бог и полузверь!»* – из стихотворения Брюсова «Искушение» (1902).

*...ее подножием будет багряный зверь – это будет Великая Блудница.* – См.: Откр. 17: 1–7.

*«из-под таинственной холодной полумаски»* – первая строка стихотворения М. Ю. Лермонтова (1841, без названия).

*Политик: «Не знаю, что это такое <...> на свет Божий намахивает»* – цитаты из «Трех разговоров» Вл. Соловьева (см.: *Соловьев В. С.* Соч.: В 2 т. М., 1989. Т. 2. С. 735–736).

*...в «Сказке для детей».* – «Сказка для детей» (1840) – поэма М. Ю. Лермонтова.

*Демонизм Лермонтова, обволакивающий туманом лик Незнакомки...* – Белый намекает на демонические черты драмы А. А. Блока «Незнакомка» (1906).

*...подлинная природа Демона, по глубокому прозрению Мережковского, есть мещанская серединность – серость.* – В книге «Гоголь и черт» Мережковский писал: «...черт – нуменальная середина сущего, отрицание всех глубин и вершин – вечная плоскость, вечная пошлость» (*Мережковский Д. С.* Полн. собр. соч. М., 1914. Т. 15. С. 187).

С. 486. *За рекой замирает твой голос, горя / Точно за морем ночью заря* – неточная цитата из стихотворения А. А. Фета «Певице» (1857). В оригинале:

Вдалеке замирает твой голос, горя,
Словно за морем ночью заря...
(*Фет А. А.* Стихотворения и поэмы. Л., 1962. С. 162).

*Перед ним является Она в пустынях священного Египта...* – имеется в виду тот факт, что посланный «с ученой целью» за границу Вл. Соловьев неожиданно уехал из Англии в Египет для... личного свидания с «Девой Радужных Ворот» («Вечной Женственностью»). Этому событию посвящена поэма Вл. Соловьева «Три свидания» (1898).

*Что есть, что было, что грядет вовеки <...> недвижный взор* – из поэмы Вл. Соловьева «Три свидания».

С. 487. *...черт этот с насморком, а хвост его – будто хвост датской собаки* – см. коммент. к с. 438.

*...орхестра – необходимое условие мистерии...* – Например, статью «Вагнер и дионисово действо» (1905) Вяч. Иванов завершил следующей фразой: «В Эсхиловой трагедии и в комедии Аристофана орхестра утверждалась и как мирская сходка; и ею были живы совет Ареопага и гражданское вече Пникса» (*Иванов В. И.* Собр. соч. Брюссель, 1974. Т. 2. С. 85).

*С конки сошла она шагом богини* – из стихотворения В. Я. Брюсова «Богиня» (1900).

С. 488. *Да! Я провидел тебя в багрянице <...> в покоренной столице...* – из стихотворения В. Я. Брюсова «Богиня» (1900).

*Будут страшны, будут несказанны / Неземные маски лиц...* – Из стихотворения А. А. Блока «Ты Свята, но я Тебе не верю...» (1902).

*...пред кем томится и скрежещет / Великий маг моей земли* – неточная цитата из стихотворения А. А. Блока «Молитвы. 4. Ночная» (1904). У Блока:

Пред Кем томится и скрежещет
Суровый маг моей земли!

*...«средь неведомых равнин»...* – из стихотворения А. С. Пушкина «Бесы» (1830).

С. 489. *Горгона* – в греческой мифологии Горгоны (три сестры) – чудовищные порождения морских божеств Форкия и Кето, внучки земли Геи и моря Понта.

*«Маска Красной Смерти»* – образ-символ, который Белый заимствует из рассказа Э. По «Маска красной смерти».

С. 490. *Ты покоишься в белом гробу <...> Золотой образок на груди* – из стихотворения А. А. Блока «Вот он – ряд гробовых ступеней...» (1904).

*Л. А. Сугай*

# УКАЗАТЕЛЬ ИМЕН

*Аввакум,* в Ветхом Завете восьмой из двенадцати «малых пророков», автор названной его именем книги – 424

*Августин* Блаженный Аврелий (354–430), христианский теолог и церковный деятель – 140

*Авенариус* Рихард (1843–1896), швейцарский философ, один из основоположников эмпириокритицизма – 56, 67, 81, 220, 394

*Авлин,* поэт – 252

*Агриппа Неттесхеймский* Генрих Корнелиус (1486–1535), немецкий гуманист, неоплатоник, мыслитель-оккультист – 342

*Адам,* в Ветхом Завете прародитель человечества – 49

*Аларих I* (ок. 370–410), король вестготов (с 395) – 224

*Александр Македонский* (356–323 до н. э.), царь Македонии (с 336), полководец – 165, 166

*Александр III* (1845–1894), российский император (с1881) – 300

*Алексей Петрович* (1690–1718), царевич, старший сын Петра I – 308, 320, 321

*Альтман* Рудольф (1852–1900), немецкий анатом и гистолог – 219

*Анджелико* (Фра Джованни да Фьезоле) (прозвище – Беато Анджелико) (ок. 1400–1455), итальянский живописец – 46

*Андреев* Леонид Николаевич (1871–1919), писатель – 222, 223, 236, 252, 301, 361–373, 389, 390, 392, 394, 395, 411, 415, 416, 480

*Аничков* Евгений Васильевич (1866–1937), историк литературы, фольклорист, критик – 392

*Аполлон,* в греческой мифологии бог-целитель и прорицатель, покровитель искусств – 16, 18, 19, 22, 33, 43, 46, 70, 110, 178, 318, 397, 439, 441

*Апухтин* Алексей Николаевич (1840–1893), поэт – 461

*Ареопагит* – см. Дионисий Ареопагит

*Архангельский* Александр Андреевич (1846–1924), хоровой дирижер и композитор – 336

*Арцыбашев* Михаил Петрович (1878–1927), писатель – 222, 223, 252, 390, 392, 415

*Астарта,* в финикийской мифологии богиня плодородия, материнства и любви – 438

*Атлас* (Атлант), в греческой мифологии великан, несущий на плечах небесный свод – 102, 103, 106, 108, 114, 385, 389

*Аттила* (ум. 453), предводитель гуннов (с 434) – 223, 224

*Ауслендер* Сергей Абрамович (1886–1943), прозаик – 223, 392

*Афродита,* в греческой мифологии богиня любви и красоты, ей со-

ответствует римская Венера – 320
*Ахилл*, в греческой мифологии один из героев Троянской войны – 132

*Базаров* (наст. фам. Руднев) Владимир Александрович (1874–1939), философ и экономист – 222
*Байрон* Джордж Ноэл Гордон (1788–1824), английский поэт-романтик – 190, 221, 260, 333, 404, 405
*Бакунин* Михаил Александрович (1814–1876), революционер, идеолог анархизма и народничества – 213, 256, 259, 260, 310, 392
*Бальзак* Оноре де (1799–1850), французский писатель – 301
*Бальмонт* Константин Дмитриевич (1867–1942), поэт, переводчик, критик – 223, 252, 268, 282, 337, 342, 351, 392, 404, 411, 432, 461, 471
*Банвиль* Теодор де (1823–1891), французский поэт, журналист, критик – 195, 196
*Банг* Герман (1857–1912), датский писатель, критик, театральный деятель – 156
*Баратынский* (Боратынский) Евгений Абрамович (1800–1844), поэт – 339, 343, 389, 412, 414, 457, 458, 470
*Бах* Иоганн Себастьян (1685–1750), немецкий композитор и органист – 206, 213
*Беато* – см. Анджелико
*Беатриче* (Беатриче Портинари) (1265/1267–1290), флорентийка, идеальная возлюбленная Данте – 222, 485
*Бебель* Август (1840–1913), один из основателей (1869) и руководителей германской социал-демократической партии и II Интернационала – 224, 275
*Безант* Анни (1847–1933), английская писательница, общественный деятель, одна из лидеров Теософского общества – 73
*Бек де Фукьер* Луи (1831–1887), французский филолог – 195, 196
*Бёклин* Арнольд (1827–1901), швейцарский живописец – 279
*Белинский* Виссарион Григорьевич (1811–1848), критик, публицист, мыслитель – 260
*Белый* Андрей (наст. имя и фам. Борис Николаевич Бугаев) (1880–1934) – 8, 222, 223, 333, 334
*Бёме* Якоб (Яков) (1575–1624), немецкий философ-пантеист, мистик – 47, 127, 425
*Бёрдсли* (Бердслей) Обри Винсент (1872–1898), английский рисовальщик – 45
*Бердяев* Николай Александрович (1874–1948), религиозный философ и публицист – 222, 311, 312, 392
*Бёрн-Джонс* Эдуард (1833–1898), английский живописец и рисовальщик – 476
*Беттихер* Карл (1806–1889), немецкий археолог – 47
*Бетховен* Людвиг ван (1770–1827), немецкий композитор, пианист и дирижер – 60, 218, 273, 275, 282, 283, 336, 348, 464, 471
*Бизе* Жорж (1838–1875), французский композитор – 111
*Билибин* Иван Яковлевич (1876–1942), график и театральный художник – 477

*Бишоф* Теодор Людвиг (1807–1882), немецкий анатом и эмбриолог – 219

*Блок* Александр Александрович (1880–1921), поэт – 8, 95, 158, 201, 222, 223, 229, 231, 233, 236–238, 252, 342–349, 351, 368, 389, 392, 412, 415, 416, 461, 478, 482, 487–490

*Боборыкин* Петр Дмитриевич (1836–1921), писатель – 393

*Богданов* (наст. фам. Малиновский) Александр Александрович (1873–1928), политический деятель, врач, философ, экономист – 224

*Боденштейн* Макс (1871–1942), немецкий физикохимик – 342

*Бодлэр* (Бодлер) Шарль (1821–1867), французский поэт – 144, 161, 190–192, 194–198, 203, 206, 241, 258, 261, 343, 412, 419

*Бокль* Генри Томас (1821–1862), английский историк и социолог-позитивист – 57

*Борисов-Мусатов* Виктор Эльпидифорович (1870–1905), живописец – 280–282

*Боскович* (Бошкович) Руджер Иосип (1711–1787), хорватский философ, физик, математик и астроном – 452

*Боттичелли* Сандро (наст. имя и фам. Алессандро Филипепи) (1445–1510), итальянский живописец – 71, 440, 473

*Брандес* Георг (1842–1927), датский литературный критик – 52, 149, 150

*Брауншвейг*, французский филолог – 196

*Брентано* Клеменс (1778–1842), немецкий писатель-романтик – 15, 220

*Брюсов* Валерий Яковлевич (1873–1924), поэт, прозаик, драматург, критик, литературовед, переводчик – 201, 203, 222, 223, 239, 252, 258–260, 268, 282, 298, 299, 332, 336–343, 347, 351, 368, 376, 377, 389, 390, 392, 393, 405, 411, 412, 414–418, 457–470, 482–485, 487–489

*Бугаев* Николай Васильевич (1837–1903), математик, профессор и декан физико-математического факультета Московского университета, отец А. Белого – 83

*Будда* (Сиддхартхе Гаутаме, одно из имен Шакьямуни) (623–544 до н. э.), основатель буддизма – 56, 392, 395, 397

*Булгаков* Сергей Николаевич (1871–1944), философ, религиозный и общественный деятель – 222, 393

*Бунин* Иван Алексеевич (1870–1953), прозаик, поэт, переводчик – 392

*Буркхардт* (Буркгардт, Бургкхарт) Якоб (Яков) (1818–1897), швейцарский историк и философ культуры – 47, 52, 65

*Бьёрнсон* Бьёрнстьерне Мартиниус (1832–1910), норвежский писатель, публицист, театральный деятель – 146, 147

*Бючли* Отто (1848–1920), немецкий зоолог – 219

*Вагнер* Рихард (1813–1883), немецкий композитор – 24, 47, 48, 50, 52, 59, 60, 65, 69–71, 111, 131, 134, 144, 217, 218, 230, 273, 278, 282, 292, 336, 471

*Валлоттон* Феликс (1865–1925), швейцарский график и живописец – 238

*Ван дер Ваальс* Йоханнес Дидерик (1837–1923), нидерландский физик – 110

*Ватто* Антуан (1684–1721), французский живописец и рисовальщик – 45

*Ведекинд* Франк (1864–1918), немецкий писатель – 128, 158, 411

*Ведель* – 147

*Вейер* (Вир) Иоганн (1515–1588), немецкий врач – 342

*Вейерштрасс* Карл Теодор Вильгельм (1815–1897), немецкий математик – 292

*Вейнингер* Отто (1880–1903), австрийский философ – 218–222

*Вейсман* Август (1834–1914), немецкий зоолог и эволюционист – 219

*Венера*, в римской мифологии богиня красоты и любви – 33, 320

*Верлен* Поль (1844–1896), французский поэт – 45, 144, 198, 199, 343, 410, 419

*Верхарн* Эмиль (1855–1916), бельгийский поэт и драматург – 198, 217, 258, 268, 278, 337, 339, 343, 393, 411, 412

*Веста*, в римской мифологии богиня домашнего очага – 240

*Визан* Танкред де (1878–1945), французский поэт, прозаик, критик – 208

*Виндельбанд* Вильгельм (1848–1915), немецкий философ, основатель баденской (фрейбургской) школы неокантианства – 220

*Войтоловский* Лев Наумович (1876–1941), критик, литературовед, публицист – 222

*Волжский* – см. Глинка-Волжский А. С.

*Волохова* Наталия Николаевна (1878–1966), актриса Театра В. Комиссаржевской – 239

*Волынский* (наст. фам. Флексер) Аким Львович (1861–1926), литературный критик, философ, искусствовед – 210–212, 392

*Врубель* Михаил Александрович (1856–1910), живописец – 282, 334, 336, 467

*Вундт* Вильгельм (1832–1920), немецкий психолог, физиолог и философ – 15, 61, 81, 82, 84, 87, 88

*Гамсун* (наст. фам. Педерсен) Кнут (1859–1952), норвежский писатель – 216, 233, 300, 343, 390, 410–412, 433, 435

*Гартман* Эдуард фон (1842–1906), немецкий философ – 14, 15, 88, 171, 172

*Гаршин* Всеволод Михайлович (1855–1888), писатель – 415

*Гауль* Элис (1859–1935), голландский врач, физиолог, анатом и химик – 219

*Гауптман* Герхарт (1862–1946), немецкий драматург и прозаик – 216

*Гегель* Георг Вильгельм Фридрих (1770–1831), немецкий философ – 51, 84, 150, 327, 475

*Гейне* Генрих (1797–1856), немецкий поэт, прозаик, публицист – 486

*Гейне* Томас Теодор (1867–1947), немецкий график, плакатист, карикатурист – 279

*Геката*, в греческой мифологии богиня мрака, ночных видений и чародейства – 426, 428

*Геккель* Эрнст (1834–1919), немецкий биолог-эволюционист – 219, 259

*Гёльдерлин* (Хельдерлин) Иоганн Христиан Фридрих (1770–1843), немецкий поэт, прозаик – 47

*Гельмгольц* Герман Людвиг Фердинанд (1821–1894), немецкий физик, физиолог, психолог – 332

*Гельмонт* (Хелмонт) Ян Баптист ван (1579–1644), голландский естествоиспытатель, врач и теософ-мистик – 342

*Георге* Стефан (1868–1933), немецкий поэт-символист – 208, 216, 402

*Гераклит* Эфесский (кон. VI–нач. V вв. до н. э.), древнегреческий философ – 47, 134

*Гердер* Иоганн Готфрид (1744–1803), немецкий философ, критик, эстетик – 413

*Гертвиг* Вильгельм Август Оскар (1849–1922), немецкий зоолог – 219

*Герцен* Александр Иванович (1812–1870), писатель, философ, революционер – 310

*Гессен* Сергей Иосифович (1887–1950), философ – 140

*Гёте* Иоганн Вольфганг (1749–1832), немецкий писатель, мыслитель и естествоиспытатель – 51, 52, 54, 55, 60, 135, 173, 190, 203, 206, 215, 218, 221–223, 232, 241, 242, 258, 260, 283, 284, 332, 333, 336, 344, 387, 389–391, 395, 404

*Гёффдинг* (Хёфдинг) Харальд (Гаральд) (1843–1931), датский философ и психолог – 61, 83, 141, 149, 150

*Гиппиус* (в замужестве Мережковская, псевд. Антон Крайний) Зинаида Николаевна (1869–1945), поэтесса, литературный критик, прозаик – 252, 309–312, 328–335, 343, 392, 412

*Глинка-Волжский* (наст. фам. Глинка, псевд. Волжский) Александр Сергеевич (1878–1940), литературный критик, публицист, литературовед – 311, 393

*Гоголь* Николай Васильевич (1809–1852), писатель – 75, 222, 223, 226, 261, 309, 312–314, 324, 325, 343, 345, 365, 378, 388, 389, 391, 393, 403, 405–407, 412, 414–416, 418–431, 443, 445–448, 459

*Годвин* Уильям (1756–1836), английский писатель – 213

*Годин* Яков Владимирович (1887–1954), поэт – 252

*Голенищев-Кутузов* Арсений Аркадьевич (1848–1913), поэт – 94, 461

*Головин* Федор Александрович (1867 или 1868–1937), земский деятель, председатель II Государственной думы (1907) – 336

*Гомер,* древнегреческий эпический поэт – 423

*Гонз* Луи (1846–1921), французский искусствовед – 45

*Гонкур* Эдмон (1822–1896), французский писатель – 44–45

*Городецкий* Сергей Митрофанович (1884–1967), поэт, прозаик, критик – 201, 390

*Горький* Максим (наст. имя и фам. Алексей Максимович Пешков) (1868–1936), писатель – 222, 223, 225–228, 298, 301, 392–394, 409, 411, 415

*Готье* Теофиль (1811–1872), французский писатель и критик – 196

*Гофман* Иосиф (Юзеф) (1876–1957), польский пианист, композитор, педагог – 106

*Гофман* Эрнст Теодор Амадей (1776–1822), немецкий писатель – 293, 423

*Гофмансталь* Гуго фон (1874–1929), австрийский писатель – 128, 216, 224, *Граммон* Морис (1866–1946), французский филолог – 195, 196

*Григ* Эдвард (1843–1907), норвежский композитор – 278

*Грот* Николай Яковлевич (1852–1899), философ – 294

*Гурмон* Реми де (1858–1915), французский писатель и критик – 208, 336

*Гуссерль* Эдмунд (1859–1938), немецкий философ, основатель феноменологии – 41, 128, 138, 139

*Гюго* Виктор Мари (1802–1885), французский писатель-романтик – 194, 195

*Гюисманс* Шарль Мари Жорж (1848–1907), французский писатель – 144

*Гюйо* Жан Мари (1854–1888), французский философ – 52

*Даниил,* ветхозаветный пророк – 91, 96

*Д'Аннунцио* Габриеле (1863–1938), итальянский писатель – 216, 224

*Данте* Алигьери (1265–1321), итальянский поэт – 49, 206, 221–223, 241, 336, 344, 389, 391, 395

*Дарвин* Чарлз Роберт (1809–1882), английский естествоиспытатель – 57, 67, 256, 259, 380

*Дармакирти* – см. Дхармакирти

*Де Амичис* Эдмондо (1847–1908), итальянский писатель – 222

*Дебюсси* Клод (1862–1918), французский композитор – 70, 336

*Дейссен* Пауль (1845–1919), немецкий ученый-индолог – 45, 52

*Демель* Рихард (1863–1920), немецкий писатель – 223

*Деметра,* в греческой мифологии богиня плодородия, покровительница земледелия – 37, 72

*Державин* Гаврила Романович (1743–1816), поэт – 353, 389

*Джемс* (Джеймс) Уильям (1842–1910), американский философ и психолог – 82, 141

*Дионис,* в греческой мифологии бог виноградарства и виноделия – 16, 18, 22, 26, 28, 33, 46, 47, 61, 70, 178, 242, 318, 320, 337, 397, 439–441

*Дионисий* (Псевдо-Дионисий) *Ареопагит,* христианский мыслитель V или нач. VI в., представитель поздней патристики – 310

*Добролюбов* Александр Михайлович (1876–1945?), поэт, основатель религиозной секты «добролюбовцев», или «батраков» – 407, 461

*Достоевский* Федор Михайлович (1821–1881), писатель – 60, 74–80, 94, 210–212, 216, 222–224, 226, 227, 246, 258, 261, 278, 309, 313, 314, 322–324, 328, 343, 345, 359, 389, 390, 405–410, 412–417, 437, 443, 458, 459

*Дхармакирти* (Дармакирти) (VII–VIII вв.), индийский теоретик логики буддийской школы – 475

*Дымов* Осип (наст. имя и фам. Иосиф Исидорович Перельман) (1878–1959), прозаик, драматург, журналист – 252, 389, 392, 415

*Дюрер* Альбрехт (1471–1528), немецкий живописец и график – 279, 280

*Ева,* в Ветхом Завете жена Адама, праматерь человечества – 49

*Евридика* (Эвридика), в греческой мифологии жена Орфея – 49, 51, 377, 464

*Еврипид* (Эврипид) (ок. 480–406 до н. э.), древнегреческий драматург – 28, 232, 390

*Елеазар,* в Ветхом Завете сын старшего брата Моисея Аарона и его преемник в качестве первосвященника – 367

*Елисеев* Григорий Захарович (1821–1891), публицист – 223, 224

*Емельянов-Коханский* (наст. фам. Емельянов) Александр Николаевич (1871–1936), поэт, беллетрист, переводчик – 332

*Жан Поль* (наст. имя и фам. Иоганн Пауль Фридрих Рихтер) (1763–1825), немецкий писатель – 388

*Жилькен* Иван (1858–1924), бельгийский поэт – 202

*Зайцев* Борис Константинович (1881–1972), писатель – 222, 223, 252, 392, 415, 416

*Заратустра* (Заратуштра, Зороастр) (между X и 1-й пол. VI вв. до н. э.), пророк и реформатор древнеиранской религии – 24, 25, 37, 49, 54, 58–60, 64–66, 69, 71–74, 81, 88, 97, 131, 133, 134, 174, 178, 183, 227, 338, 347, 404

*Захария,* ветхозаветный пророк – 96

*Зигварт* Христофор (1830–1904), немецкий философ – 138

*Зиммель* Георг (1858–1918), немецкий философ, социолог, представитель философии жизни – 220

*Зола* (Золя) Эмиль (1840–1902), французский писатель – 146, 154, 155, 190, 222

*Зудерман* Герман (1857–1928), немецкий писатель – 146

*Ибсен* Генрик (1828–1906), норвежский драматург – 21, 27, 31–36, 60, 74, 77–81, 126, 128, 133–135, 138, 142–162, 190, 191, 198, 200, 201, 203, 208, 210, 215–218, 224, 230, 233, 243, 258, 263, 279, 337, 343, 360, 372, 403, 405, 410–412, 414

*Иванов* Вячеслав Иванович (1866–1949), поэт, мыслитель, теоретик символизма – 8, 25, 47, 102, 104, 201, 239–242, 252, 277, 337, 350–354, 390, 392, 395–398, 461, 483, 487

*Иванович* (у А. Белого – Иванов) Ст. (наст. имя и фам. Степан Иванович Португес) (1881–1944), публицист – 222

*Иванюков* Иван Иванович (1844–1912), экономист, литератор – 351

*Игорь Святославич* (1150–1202), князь Новгород-Северский (с 1178), Черниговский (с 1199), главный персонаж «Слова о полку Игореве» – 405

*Иезекииль,* ветхозаветный пророк – 211

*Иисус Христос* – 56, 58–60, 64, 68, 71, 73, 95, 96, 98, 100, 101, 179–181, 201, 318, 319, 321, 333, 345, 346, 392, 395, 397, 415, 437, 441, 465

*Иоанн Богослов,* апостол, евангелист – 60, 63, 98, 100, 101, 117, 161, 179, 322, 381, 468

*Иоанн Скот Эриугена,* Эригена (ок. 810–ок. 877), философ, по происхождению ирландец – 140

*Иоиль* К., биограф Ф. Ницше – 47

*Исаак Сирианин* (Исаак Сирин, Исаак Ниневийский) (ум. кон. VII в.), христианский теолог и писатель, монах-отшельник – 310

*Исайя,* ветхозаветный пророк – 92, 95, 424, 425

*Иуда,* в Новом Завете апостол, предавший Иисуса Христа – 338

*Йегер* Ханс Хенрик (1854–1910), норвежский писатель – 146

*Каиафа* (Иосиф Каиафа), иудейский первосвященник в 18–37 гг. – 64

*Кальдерон де ла Барка* Педро (1600–1681), испанский драматург – 21, 224, 232

*Каменский* Анатолий Павлович (1876–1941), писатель – 252, 392, 415

*Кан* Гюстав (1859–1936), французский писатель – 196

*Кант* Иммануил (1724–1804), немецкий философ – 41, 44, 51, 52, 55–57, 60, 82, 97, 134, 135, 143, 164–166, 199, 200, 215, 218, 220, 259, 273, 275, 327, 360, 372, 402

*Кантор* Георг (1845–1918), немецкий математик – 83, 84

*Карр* Александр, соученик А. Белого в младших классах гимназии – 72

*Кассань* Альбер (1869–1916), французский филолог, стиховед –195

*Качалов* (наст. фам. Шверубович) Василий Иванович (1875–1948), актер Московского Художественного театра (с 1900) – 371, 373

*Келлер* Готфрид (Отфрид) (1819–1890), швейцарский писатель – 47

*Киркегор* (Кьеркегор) Сёрен (1813–1855), датский теолог, философ, писатель – 278

*Клингер* Макс (1857–1920), немецкий живописец, график и скульптор – 279

*Коберштейн* Карл Август (1797–1870), немецкий историк литературы – 47

*Коген* Герман (1842–1918), немецкий философ, представитель марбургской школы неокантианства – 41, 128, 138, 209, 220

*Кожевников* Петр Алексеевич (1872–1933), прозаик, археограф – 392

*Козьма Прутков,* коллективный псевдоним, под которым в журналах «Современник», «Искра» и др. выступали в 50–60-х гг. XIX в. поэты А. К. Толстой и братья Жемчужниковы – 372

*Комиссаржевская* Вера Федоровна (1864–1910), актриса, в 1904 г. организовала в Санкт-Петербурге свой театр – 228, 231, 233–235, 237, 238

*Конрад* Михаэль (1846–1927), немецкий литератор –148

*Константиновский* Матвей Александрович (о. Матвей) (1792–1857), священник из Ржева, духовник Гоголя – 407, 425

*Конт* Огюст (1798–1857), французский философ и социолог – 88, 294

*Конфуций* (Кун-цзы) (ок. 551–479 до н. э.), древнекитайский мыслитель – 101

*Коперник* Николай (1473–1543), польский астроном, создатель гелиоцентрической системы мира – 395

*Корнель* Пьер (1606–1684), французский драматург – 21, 35, 224, 232

*Короленко* Владимир Галактионович (1853–1921), писатель – 409, 415

*Крейцер* Георг Фридрих (1771–1858), немецкий филолог – 47

*Кропоткин* Петр Алексеевич (1842–1921), князь, ученый, теоретик анархизма – 213, 214

*Кузмин* Михаил Алексеевич (1875–1936), писатель, переводчик, критик, композитор – 222, 237, 392

*Кунрат* Генрих (XVI–нач. XVII в.), немецкий писатель, мистик-герметист и алхимик – 342

*Куприн* Александр Иванович (1870–1938), писатель – 392, 393, 415

*Лавров* Петр Лаврович (1823–1900), философ, социолог и публицист – 223

*Ла-Гарп* (Лагарп) Жан Франсуа де (1739–1803), французский драматург, поэт, теоретик литературы – 195

*Ланде* Наполеон (1803–1852), французский лексикограф и беллетрист – 195

*Лао-Цзы* (Лао-Дзы, Ли Эр) (IV–III вв. до н. э.), автор древнекитайского трактата «Лао-цзы» – 56, 264

*Ласк* Эмиль (1875–1915), немецкий философ-неокантианец – 205

*Леконт де Лиль* Шарль (1818–1894), французский поэт – 196

*Ленин* (наст. фам. Ульянов) Владимир Ильич (1870–1924), политический деятель и теоретик марксизма, основатель партии коммунистов и Советского государства – 224

*Ленский* Вл. (наст. имя и фам. Владимир Яковлевич Абрамович) (1877–1937), поэт, прозаик – 252

*Леонардо да Винчи* (1452–1519), итальянский живописец, скульптор, архитектор, ученый, инженер – 206, 316, 320–322, 335, 439–441, 443

*Лермонтов* Михаил Юрьевич (1814–1841), поэт и прозаик – 92–94, 98, 99, 284, 343, 344, 404, 405, 412, 457, 459, 461, 482, 484–487, 489

*Лесков* Николай Семенович (1831–1895), писатель – 412

*Лилиенталь* Отто (1848–1896), немецкий инженер, воздухоплаватель – 182

*Липпи* Филиппино (ок. 1457–1504), итальянский живописец – 440

*Липпс* Теодор (1851–1914), немецкий философ, психолог, эстетик – 139, 220, 332

*Лобек* Кристиан Август (1781–1860), немецкий филолог-классик – 37

*Локк* Джон (1632–1704), английский философ – 342

*Лорелея*, в германском фольклоре коварная дева-русалка – 385, 387, 388

*Лотар* Рудольф (1865–1943), немецкий драматург, прозаик, историк литературы – 146, 153

*Лука*, в Новом Завете автор Евангелия – 120

*Луначарский* Анатолий Васильевич (1875–1933), государственный деятель, писатель – 190, 222, 392

*Магомед* (Мухаммед) (ок. 570–632), основатель ислама – 56, 392, 397

*Майков* Аполлон Николаевич (1821–1897), поэт – 461

*Малерб* Франсуа де (ок. 1555–1628), французский поэт-классицист – 196

*Малармэ* (Малларме) Стефан (1842–1898), французский поэт, критик, теоретик символизма – 196, 208, 465

*Мане* Эдуар (1832–1883), французский живописец-импрессионист – 45

*Манн* Генрих (1871–1950), немецкий писатель – 158

*Мария Магдалина,* в христианстве раскаявшаяся грешница, одна из жен-мироносиц, преданная последовательница Иисуса Христа, удостоившаяся первой увидеть его воскресшим – 198

*Марк,* в Новом Завете автор Евангелия – 96

*Маркс* Карл (1818–1883), немецкий мыслитель, основоположник теории научного коммунизма – 67, 136, 224, 227, 260, 273, 275, 392

*Матвей* о. – см. Константиновский М. А.

*Мах* Эрнст (1838–1916), австрийский физик, философ – 81

*Мачтет* Григорий Александрович (1852–1901), прозаик, поэт, журналист – 332

*Мейер* Александр Александрович (1875–1939), философ, публицист – 392, 395

*Мейерхольд* Всеволод Эмильевич (1874–1940), режиссер, актер, театральный деятель – 237

*Мережковский* Дмитрий Сергеевич (1865–1941), писатель, философ, публицист – 74, 75, 91, 94, 96, 198, 201, 203, 210–212, 217, 222, 228, 239, 252, 258–260, 263, 282, 308–328, 337, 342, 352, 360, 389, 390, 392, 399, 403, 405, 411, 412, 414–418, 437–445, 479, 487

*Меринг* Франц (1846–1919), немецкий историк, социал-демократ – 393

*Метерлинк* Морис (1862–1949), бельгийский драматург, поэт, эссеист, теоретик символизма – 27, 35, 36, 100, 128, 158, 180, 208, 216, 222, 229–231, 233, 236, 238, 258, 300, 304, 309, 343, 368, 390, 392, 403, 410–412, 415, 433–435, 443

*Метнер* Николай Карлович (1879/1880–1951), композитор и пианист – 282–284

*Милль* Джон Стюарт (1806–1873), английский философ-позитивист, экономист, общественный деятель – 57, 150, 358

*Мильтон* Джон (1608–1674), английский поэт, политический деятель – 388

*Минский* (наст. фам. Виленкин) Николай Максимович (1855–1937), поэт, драматург, философ, критик – 212, 222, 392, 393

*Михайловский* Николай Константинович (1842–1904), социолог, публицист, литературный критик, идеолог народничества – 223, 260

*Мицкевич* Адам (1798–1855), польский поэт, публицист – 446, 451

*Моисей,* в Ветхом Завете предводитель израильских племен, пророк Яхве – 32, 48

*Молешотт* Якоб (1822–1893), немецкий физиолог и философ – 394

*Молох,* древнепалестинское и западносемитское божество, которому приносились человеческие жертвы, упоминается в Библии – 41

*Мольер* (наст. имя и фам. Жан Батист Поклен) (1622–1673), французский комедиограф, актер, театральный деятель – 232

*Моммзен* Теодор (1817–1903), немецкий историк – 352

*Мореас* Жан (наст. имя и фам. Яннис Пападиамандопулос) (1856–

1910), французский поэт, теоретик символизма – 199
*Морозов* Михаил Владимирович (1868–1938), писатель и литературный критик – 222
*Муйжель* Виктор Васильевич (1880–1924), прозаик – 390, 392
*Муромцев* Сергей Андреевич (1850–1910), юрист, публицист, земский деятель, председатель I Государственной думы – 336

*Надсон* Семен Яковлевич (1862–1887), поэт – 458, 461
*Наполеон I* (Наполеон Бонапарт) (1769–1821), французский император (1804–1814 и в марте–июне 1815) – 218
*Наторп* Пауль (1854–1924), немецкий философ, представитель марбургской школы неокантианства – 209, 220
*Негели* Карл Вильгельм (1817–1891), немецкий ботаник – 219
*Некрасов* Николай Алексеевич (1821–1877/78), поэт – 345, 393, 403, 405–408, 410, 411, 414–416, 457, 461, 482–485, 487
*Никиш* Артур (1855–1922), венгерский дирижер, скрипач, хормейстер – 106, 107, 112
*Николай* (ок. 260–ок. 343), архиепископ Мирликийский, христианский святой – 289
*Ницше* Фридрих (1844–1900), немецкий философ – 14–19, 24, 25, 29, 31, 32, 45–48, 50–75, 80, 92, 98, 100, 104, 105, 110, 111, 122–124, 130–135, 138, 144, 153, 161, 162, 171–174, 176–183, 190–192, 194, 197, 198, 200, 201, 203, 205, 206, 208–210, 215, 217, 218, 236, 239, 243, 258, 260, 261, 263, 284, 297, 309, 315, 316, 318, 322, 333, 336, 337, 343, 352, 360, 389, 392, 395, 402–405, 410–417, 425, 429, 431, 466, 469, 479, 485, 489
*Новалис* (наст. имя и фам. Фридрих фон Харденберг) (1772–1801), немецкий поэт-романтик и философ – 47, 354, 390
*Новиков* Иван Алексеевич (1879–1959), поэт, драматург, прозаик – 252
*Нодо* Людовик, французский военный корреспондент – 480, 481, 489
*Ной,* ветхозаветный праведник, избранный Богом к спасению во время всемирного потопа – 48
*Ньютон* Исаак (1643–1727), английский математик, астроном, физик, основатель классической механики – 395

*Озирис* (Осирис), в египетской мифологии бог производительных сил природы, царь загробного мира – 115
*Окен* (наст. фам. Оккенфус) Лоренц (1779–1851), немецкий естествоиспытатель и натурфилософ – 477
*Оленина-д'Альгейм* Мария Алексеевна (1869–1970), камерная певица – 112, 113, 268
*Орфей,* в греческой мифологии фракийский певец, чудесным пением очаровывал богов и людей – 49, 51, 362, 377, 386, 464
*Оствальд* Вильгельм Фридрих (1853–1932), немецкий физикохимик и философ, основатель «энергетизма» – 81, 332
*Островский* Александр Николаевич (1823–1886), драматург – 35

*Павел* (евр. Саул, Савл), в Новом Завете один из апостолов – 88, 97, 100, 181

*Павел I* (1754–1801), российский император (с 1796) – 309

*Палкин,* владелец ресторана на Невском проспекте в Петербурге – 261

*Пан,* в греческой мифологии первоначально бог стад, покровитель пастухов, затем всей природы – 424

*Парацельс* (наст. имя и фам. Филипп Ауреол Теофраст Бомбаст фон Гогенгейм) (1493–1541), врач и естествоиспытатель, по происхождению швейцарец – 342

*Парни* Эварист (1753–1814), французский поэт – 405

*Патанджали* (предположительно в период II в. до н. э. – II в. н. э.), древнеиндийский философ, основатель системы йога – 54, 67

*Патрокл,* в «Илиаде» один из героев Троянской войны, друг Ахилла; убит Гектором – 224

*Паульсен* – см. Поульсен

*Персей,* в греческой мифологии герой, сын Зевса и Данаи; убил горгону Медузу; освободил от морского чудовища Андромеду – 110

*Петр,* в Новом Завете один из апостолов – 95

*Петр I Великий* (1672–1725), русский царь с 1682 (правил с 1689); первый российский император (с 1721) – 308, 309, 316, 317, 320–322, 416, 417, 439, 441–443

*Петрарка* Франческо (1304–1374), итальянский поэт, философ – 344

*Петровская* (в замужестве Соколова) Нина Ивановна (1884–1928), прозаик, критик, переводчица – 263–265

*Петроний* Гай (?–66 н. э.), римский писатель – 15, 224

*Писарев* Дмитрий Иванович (1840–1868), литературный критик, публицист, философ – 260

*Писемский* Алексей Феофилактович (1821–1881), писатель – 390

*Платон* (428 или 427–348 или 347 до н. э.), древнегреческий философ – 129, 173, 229, 343, 344, 425, 426

*Плеве* Вячеслав Константинович (1846–1904), министр внутренних дел и шеф жандармов (1902–1904) – 257

*Плотин* (ок. 204/205 – 269/270), древнегреческий философ, основатель неоплатонизма – 127, 343, 344

*По* Эдгар Аллан (1809–1849), американский писатель-романтик, критик – 194, 195, 398, 415, 423

*Полонский* Яков Петрович (1819–1898), поэт, прозаик – 461

*Поульсен* (Паульсен) Эмиль (1842–1911), датский актер – 156

*Прометей,* в греческой мифологии титан, похитивший у богов с Олимпа огонь и передавший его людям – 485

*Прудон* Пьер Жозеф (1809–1865), французский социалист, теоретик анархизма – 213

*Пушкин* Александр Сергеевич (1799–1837), поэт – 75, 122, 206, 222, 223, 226, 260, 333, 336, 339, 353, 366, 389, 391, 400, 404–407, 412–414, 417, 442, 457–459, 461, 470, 482, 483

*Пшибышевский* Станислав (1868–1927), польский писатель – 10–19, 78, 128, 233, 238, 278, 411, 412, 415

*Рамо* Жан Филипп (1683–1764), французский композитор – 330

*Рахманинов* Сергей Васильевич (1873–1943), композитор, пианист, дирижер – 282

*Ребиков* Владимир Иванович (1866–1920), композитор, пианист – 336

*Ревон* Мишель (1867–?), французский юрист и ориенталист – 45

*Регер* Макс (1873–1916), немецкий композитор, органист, музыкальный теоретик – 70

*Рейник* Роберт (1805–1852), немецкий художник-гравер, поэт – 341

*Рёйсбрук* Ян ван (1293–1381), голландский монах, теолог, автор мистических трактатов – 127

*Рембо* Артюр (1854–1891), французский поэт – 45, 419, 429

*Ремизов* Алексей Михайлович (1877–1957), прозаик, переводчик, художник и каллиграф – 201, 228, 252, 354–358, 392, 412

*Рёскин* Джон (1819–1900), английский писатель, теоретик искусства, публицист – 128

*Риккерт* Генрих (1863–1936), немецкий философ неокантианства, один из основателей баденской (фрейбургской) школы – 67, 138, 205

*Рихтер* И. П.– см. Жан Поль

*Роде* Эрвин (1845–1898), немецкий филолог-классик – 47

*Роденбах* Жорж (1855–1898), бельгийский поэт и прозаик-символист – 343

*Розанов* Василий Васильевич (1856–1919), писатель, философ, публицист – 211, 212, 218, 392, 393

*Ромэнс* (Роменс) Джордж Джон (1848–1894), английский биолог и физиолог, друг Ч. Дарвина – 256, 259

*Рославлев* Александр Степанович (1883–1920), поэт, прозаик, журналист – 252

*Рубенс* Питер Пауэл (1577–1640), фламандский живописец – 280

*Рупрехт* Франц Иванович (1814–1870), ботаник – 289, 290

*Рэдон* (Редон) Одилон (1840–1916), французский график и живописец – 45

*Рэйсбрук* – см. Рёйсбрук

*Рюдингер* Николаус (1832–1896), немецкий анатом – 219

*Савонарола* Джироламо (1452–1498), настоятель монастыря доминиканцев во Флоренции – 317

*Сарду* Викторьен (1831–1908), французский драматург – 146

*Сведенборг* Эмануэль (1688–1772), шведский философ-мистик – 15

*Свенцицкий* (Свентицкий) Валентин Павлович (1879–1931), прозаик, драматург, публицист, церковный писатель – 393

*Сенека* Луций Анней (ок. 4 до н. э.– 65 н. э.), римский политический деятель, философ – 150

*Сент-Бёв* Шарль Огюстен (1804–1869), французский литературный критик, историк литературы – 195, 196

*Серафим Саровский* (Прохор Сидорович (Исидорович) Мошнин) (1759–1833), монах, православный подвижник – 328, 425, 444

*Сергеев-Ценский* (псевд.; наст. фам. Сергеев) Сергей Николаевич (1875–1958), писатель – 222, 223, 389

*Симеон Богоприимец,* согласно Новому Завету, старец-священник, который принял в Иерусалимском храме новорожденного младенца Христа – 71

*Скотт* Вальтер (1771–1832), английский писатель – 340

*Скрябин* Александр Николаевич (1871/1872–1915), композитор, пианист – 70, 282, 330

*Слепцов* Василий Алексеевич (1836–1878), прозаик, публицист – 390

*Словацкий* Юлиуш (1809–1849), польский поэт, драматург – 477

*Сократ* (ок. 470–399 до н. э.), древнегреческий философ – 134

*Соловьев* Владимир Сергеевич (1853–1900), философ и публицист, поэт – 73, 88, 89, 94, 97–99, 112, 171, 182, 201, 221, 223, 224, 239, 258–260, 263, 286, 292–297, 313, 343, 344, 351, 353, 392, 399, 412, 478–482, 486–488

*Соловьев* Михаил Сергеевич (1862–1903), педагог, переводчик, издатель сочинений Вл. С. Соловьева – 294, 295

*Соловьева* (урожд. Ковалевская) Ольга Михайловна (1855–1903), художница, переводчица, жена М. С. Соловьева – 297

*Соловьевы,* семейство – 296

*Сологуб* (наст. фам. Тетерников) Федор Кузьмич (1863–1927), поэт, прозаик, драматург, переводчик – 222, 223, 252, 343, 368, 392, 412, 414, 415, 429, 430, 445–457

*Соломон,* царь Израильско-Иудейского государства (ок. 965–ок. 926 до н. э.) – 95

*Сомов* Константин Андреевич (1869–1939), живописец и график – 278, 280, 281, 307

*Софокл* (ок. 496–406 до н. э.), древнегреческий драматург – 21, 28, 32, 35, 128, 232, 388, 390

*Спиноза* Бенедикт (Барух) (1632–1677), нидерландский философ-пантеист – 222

*Станиславский* (наст. фам. Алексеев) Константин Сергеевич (1863–1938), актер, режиссер, основатель и руководитель Московского Художественного театра – 233, 236

*Стасюлевич* Михаил Матвеевич (1826–1911), историк, журналист, общественный деятель – 294

*Стеклов* (наст. фам. Нахамкис) Юрий Михайлович (1873–1941), историк, публицист – 222

*Стенструп* Иоганн Япетус Смит (1813–1897), датский естествоиспытатель, зоолог и археолог – 219

*Стороженко* Николай Ильич (1836–1906), историк западноевропейской литературы, профессор Московского университета – 293, 351

*Стражев* Виктор Иванович (1879–1950), поэт, прозаик, критик – 252

*Страхов* Николай Николаевич (1828–1896), философ, публицист, литературный критик – 294

*Стриндберг* Юхан Август (1849–1912), шведский писатель – 128, 342

*Суворин* Алексей Сергеевич (1834–1912), журналист и издатель – 352

*Терпандр* из Антиссы (о. Лесбос) (1-я пол. VII в. до н. э.), древнегреческий поэт и музыкант – 47

*Терсит* (Ферсит), в греческой мифологии воин, участник Троянской войны – 132, 224

*Тик* Людвиг (1773–1853), немецкий писатель-романтик – 47

*Тициан* (Тициано Вечеллио) (ок. 1476/77 или 1489/90–1576), итальянский живописец – 473

*Толстой* Алексей Константинович (1817–1875), поэт, драматург, прозаик – 458

*Толстой* Лев Николаевич (1828–1910), писатель – 87, 213, 222–224, 226, 258, 298, 309, 323, 324, 328, 345, 389, 390, 393, 405, 407, 410, 414, 415, 417, 433, 443, 459

*Томкинсон* Майкл, английский искусствовед – 45

*Тор,* в германо-скандинавской мифологии бог грома, бури и плодородия – 474

*Тредиаковский* Василий Кириллович (1703–1768), поэт, филолог – 353

*Тридгейм* (Тритгейм), немецкий священник, учитель Агриппы Неттесхеймского – 342

*Троцкий* Н. (псевд. Льва Давидовича Троцкого (наст. фам. Бронштейн) (1879–1940), политический деятель, публицист – 222

*Тукер* (Текер) Бенджамен (1854–?), американский анархист – 213

*Тургенев* Иван Сергеевич (1818–1883), писатель – 222, 226, 433

*Тэн* Ипполит (1828–1893), французский литературовед, философ, историк – 52

*Тютчев* Федор Иванович (1803–1873), поэт, публицист – 140, 222, 339, 343, 362, 414, 457, 461, 482–484, 487

*Уайльд* Оскар (1854–1900), английский писатель – 128, 144, 200–203, 206, 208, 215, 216, 221, 243, 258, 261, 360, 396, 410–412, 429, 476

*Успенский* Глеб Иванович (1843–1902), писатель – 345, 403, 405, 411, 415

*Фавн,* в римской мифологии бог плодородия, покровитель скотоводства, полей и лесов – 275

*Фалес* (ок. 625–ок. 547 до н. э.), древнегреческий мыслитель, родоначальник античной философии и науки – 48, 425

*Фёрстер-Ницше* Элизабет (1846–1935), сестра Ф. Ницше – 309

*Фет* (наст. фам. Шеншин) Афанасий Афанасьевич (1820–1892), поэт, переводчик, мемуарист – 122, 343, 344, 457, 461, 482, 486

*Фехнер* Густав Теодор (1801–1887), немецкий физик, психолог, философ, писатель-сатирик – 332

*Филон Александрийский* (ок. 25 до н. э.–ок. 50 н. э.), иудейско-эллинистический религиозный философ – 343

*Философов* Дмитрий Владимирович (1872–1940), публицист, литературный критик – 312, 392

*Фихте* Иоганн Готлиб (1762–1814), немецкий философ – 56

*Флоренский* Павел Александрович (1882–1937), религиозный философ и богослов, ученый – 393

*Фолькельт* Йоханнес (1848–1930), немецкий философ, психолог, эстетик – 332

*Форэ* (Форе) Габриель (1845–1924), французский композитор и органист – 45

*Фулье* (Фуйе) Альфред (1838–1912), французский философ – 81

*Хомяков* Николай Алексеевич (1850–1925), политический деятель, председатель III Государственной думы (1907–до марта 1910) – 337

*Христос* – см. Иисус Христос

*Цеппелин* Фердинанд (1838–1917), немецкий конструктор дирижаблей – 42

*Цирцея,* в греческой мифологии волшебница с о. Эя, обратившая в свиней спутников Одиссея, а его самого удерживавшая на о. Эя в течение года – 59

*Цицерон* Марк Туллий (106–43 до н. э.), римский политический деятель, оратор, философ – 150

*Челпанов* Георгий Иванович (1862–1936), психолог, философ, логик – 81

*Чехов* Антон Павлович (1860–1904), писатель – 155, 256, 298–307, 343, 359, 365, 390, 410, 411, 431–436, 445, 446

*Чириков* Евгений Николаевич (1864–1932), прозаик, драматург – 392

*Чичерин* Борис Николаевич (1828–1904), правовед, историк, философ, публицист – 296

*Чуковский* Корней Иванович (наст. имя и фам. Николай Васильевич Корнейчуков) (1882–1969), писатель, литературовед, критик – 222

*Чулков* Георгий Иванович (1879–1939), прозаик, поэт, критик – 201, 206, 256, 258, 259, 337, 389, 392, 395

*Шанкара* (Шанкараачария) (788–820), индийский религиозный философ и поэт, реформатор индуизма – 54

*Швинд* Мориц фон (1804–1871), австрийский живописец и график – 279

*Шекспир* Уильям (1564–1616), английский драматург и поэт – 21, 26, 31, 35, 224, 232, 336, 388, 395

*Шелли* Перси Биш (1792–1822), английский поэт, драматург, публицист, философ – 223

*Шеллинг* Фридрих Вильгельм Йозеф (1775–1854), немецкий философ и теоретик искусства – 221, 310, 327, 343, 344

*Шестов* Лев (наст. имя и фам. Лев Исаакович Шварцман) (1866–1938), философ, литературный критик – 180, 358–361, 392, 393

*Шиллер* Иоганн Фридрих (1759–1805), немецкий поэт, драматург, теоретик искусства – 27, 206, 218, 223, 232

*Шлегель* Август Вильгельм (1767–1845), немецкий историк литературы, критик, поэт – 106

*Шлегель* Фридрих (1772–1829), немецкий критик, филолог, философ, языковед, писатель – 47

*Шопен* Фридерик (1810–1849), польский композитор, пианист – 473

*Шопенгауэр* Артур (1788–1860), немецкий философ – 14, 29, 47, 51, 52, 60, 65, 69, 71, 84, 97, 111, 129–132

*Штейнер* Рудольф (1861–1925), немецкий религиозный философ, основатель (1913) и руководитель Антропософского общества – 219

*Штирнер* Макс (наст. имя и фам. Каспар Шмидт) (1806–1856), немецкий философ-младогегельянец – 213, 256, 260

*Штраус* Иоганн (1825–1899), австрийский композитор, скрипач и дирижер – 70

*Штраус* Рихард (1864–1949), немецкий композитор и дирижер – 283, 336, 471

*Штук* Франц фон (1863–1928), немецкий живописец, скульптор и график – 275, 278, 279

*Штумпф* Карл (1848–1936), немецкий психолог, философ, музыковед – 220

*Шуберт* Франц (1797–1828), австрийский композитор – 107

*Шуман* Роберт (1810–1856), немецкий композитор и музыкальный критик – 278, 282, 283, 341, 368

*Шюре* Эдуард (1841–1929), франкоязычный писатель из Страсбурга, член Антропософского общества с момента его основания – 24, 208

*Эвридика* – см. Евридика

*Эврипид* – см. Еврипид

*Эйфель* Александр Гюстав (1832–1923), французский инженер-строитель – 439

*Эккартсхаузен* Карл фон (1752–1803), немецкий писатель – 310

*Эллис* (псевд.; наст. фам. Кобылинский) Лев Львович (1879–1947), поэт, переводчик, критик – 420

*Эльцбахер* Пауль (1868–1928), немецкий юрист, доцент университета в Галле – 213

*Эол*, в греческой мифологии родоначальник эолийцев; повелитель ветров – 280, 281

*Эриугена* (Эригена) – см. Иоанн Скот Эриугена

*Эрн* Владимир Францевич (1882–1917), религиозный философ, публицист – 393

*Эсхил* (ок. 525–456 до н. э.), древнегреческий поэт-драматург – 28, 223, 388

*Юлиан Отступник* (331–363), римский император (с 361) – 316–321, 416, 439–443

*Юм* Дэвид (1711–1776), английский философ, историк, экономист – 342

*Юрьев* Сергей Андреевич (1821–1888), литературовед, переводчик – 246

*Юстус* Гауль Георг (1849–1939), немецкий врач-физиолог– 219

*Юшкевич* Павел Соломонович (1873–1945), философ, социал-демократ – 222

*Юшкевич* Семен Соломонович (1868–1927), писатель – 393

*Якобсен* Енс Петер (1847–1885), датский писатель, переводчик Ч. Дарвина – 278

*Ténint* W. – 195

Составители *Л. А. Сугай, Т. И. Шагова*

# СОДЕРЖАНИЕ

## АРАБЕСКИ. КНИГА СТАТЕЙ

Вместо предисловия .......... 8

### ТВОРЧЕСТВО ЖИЗНИ

Пророк безличия .......... 10
Театр и современная драма .......... 20
Песнь жизни .......... 38
Фридрих Ницше .......... 51
Ибсен и Достоевский .......... 74
О целесообразности .......... 81
Священные цвета .......... 91
Маска .......... 102
Окно в будущее .......... 108
Феникс .......... 115

### СИМВОЛИЗМ И СОВРЕМЕННОСТЬ

Кризис сознания и Генрик Ибсен .......... 126
Искусство .......... 162
Символизм как миропонимание .......... 169

### ЛИТЕРАТУРНЫЙ ДНЕВНИК

### На перевале

I. Символизм .......... 186
II. Шарль Бодлэр .......... 191
III. Об итогах развития нового русского искусства .......... 197
IV. Детская свистулька .......... 202
V. Теория или старая баба .......... 206
VI. Отцы и дети русского символизма .......... 210
VII. Место анархических теорий .......... 213
VIII. Генрик Ибсен .......... 216

IX. Вейнингер о поле и характере 218
X. Литературный распад 222
XI. Слово правды 225
XII. Символический театр 228
XIII. Realiora 239
XIV. Искусство и мистерия 242
XV. Литератор прежде и теперь 245
XVI. Художники оскорбителям 248
XVII. Вольноотпущенники 252
XVIII. Люди с «левым устремлением» 255
XIX. Штемпелеванная калоша 260
XX. Sanctus amor 263
XXI. Синематограф 265
XXII. Город 268
XXIII. О пьянстве словесном 272
XXIV. Мюнхен 275
XXV. Розовые гирлянды 280
XXVI. Николай Метнер 282
XXVII. Жемчуг жизни 284
XXVIII. Радужный город 288

## О ПИСАТЕЛЯХ

Владимир Соловьев 292
  Из воспоминаний 292
Чехов 298
  А. П. Чехов 298
  «Вишневый сад» 302
  «Иванов» на сцене Художественного театра 305
Мережковский 308
  Силуэт 308
  Трилогия 312
  «Гоголь и черт» 323
  «Не мир, но меч» 325
Гиппиус 328
  «Алый меч» 328
  Литературный дневник (1899–1907) 331
  «Черное по белому» 334
Брюсов 336
  Поэт мрамора и бронзы 336

«Огненный Ангел» 340
Блок 342
«Нечаянная Радость» 342
Обломки миров 347
Вячеслав Иванов 350
Силуэт 350
Ремизов 354
«Пруд» 354
«Чертов лог» 356
Шестов 358
Начала и концы 358
Андреев 361
Призраки хаоса 361
Второй том 363
Смерть или возрождение? 365
«Анатэма» 370

## ЛУГ ЗЕЛЕНЫЙ. КНИГА СТАТЕЙ

Луг зеленый 376
Символизм 384
Символизм и современное русское искусство 389
Настоящее и будущее русской литературы 399
Гоголь 418
Чехов 431
Мережковский 437
Ф. Сологуб 445
Брюсов 457
Бальмонт 471
Апокалипсис в русской поэзии 478

*Л. А. Сугай.* «Пусть читают меня те, кому я понятен и интересен...» 491

КОММЕНТАРИИ 505

УКАЗАТЕЛЬ ИМЕН 571

# АНДРЕЙ БЕЛЫЙ

## СОБРАНИЕ СОЧИНЕНИЙ

Арабески. Книга статей
Луг зеленый. Книга статей

Ведущие редакторы *П. П. Апрышко* и *Т. И. Шагова*
Художественный редактор *Е. В. Березина*
Технический редактор *Е. Ю. Дроздова*
Корректор *Е. Н. Светлова*

ЛР № 010273 от 10.12.1997

Подписано в печать 29.06.12. Формат 60x84 $^1/_{16}$. Бумага офсетная.
Гарнитура «Petersburg».
Печать офсетная. Усл. печ. л. 34,1. Уч.-изд. л. 36,2.
Тираж 1200 экз. Заказ № 5054.

Электронный оригинал-макет подготовлен в ОАО «Издательство «Республика».

ОАО «Издательство «Республика».
Ул. Пилота Нестерова, 5, Москва, 125167.

Издательство «Дмитрий Сечин».
123298. Москва, а/я 33. Д. Е. Сечин.
E-mail: sechinbook@mail.ru

Отпечатано в ОАО «Первая Образцовая типография», филиал «Дом печати — ВЯТКА»
в полном соответствии с качеством предоставленных материалов.
610033, г. Киров, ул. Московская, 122. Факс: (8332) 53-53-80, 62-10-36
http://www.gipp.kirov.ru; e-mail: order@gipp.kirov.ru

**Издательства «Республика»,**
**«Культурная революция»,**
**«Дмитрий Сечин»**

**выпускают (совместно) Собрание сочинений поэта, прозаика и одного из ведущих теоретиков символизма**

## Андрея Белого
## (1880–1934)

### Вышли в свет следующие тома:

1. Стихотворения и поэмы (1994).
2. Петербург (роман) (1994).
3. Серебряный голубь (роман). Рассказы (1995).
4. Воспоминания о Блоке (1995).
5. Котик Летаев. Крещеный китаец. Записки чудака (романы) (1997).
6. Рудольф Штейнер и Гёте в мировоззрении современности. Воспоминания о Штейнере (2000).
7. Символизм. Книга статей (2010).
8. Арабески. Книга статей. Луг зеленый. Книга статей (2012).

### Готовятся к печати:

9. Симфонии.
10. На рубеже двух столетий (мемуары).
11. Начало века (мемуары).
12. Между двух революций (мемуары).

**Издательства «Республика»,**
**«Культурная революция»,**
**«Дмитрий Сечин»**

**выпускают (совместно) Собрание сочинений поэта, прозаика и одного из ведущих теоретиков символизма**

**Андрея Белого**
**(1880–1934)**

ГОТОВИТСЯ К ПЕЧАТИ

**Белый Андрей.** Собрание сочинений. Мастерство Гоголя. Исследование / Общая редакция, составление, комментарии и послесловие Л.А. Сугай. — М.: Дмитрий Сечин, 2012.

Издательство «Дмитрий Сечин» готовит к выходу очередной том Собрания сочинений Андрея Белого.

Помимо исследования «Мастерство Гоголя» (1934) в книгу включены дополнительные материалы: первый план монографии с авторским обоснованием планируемой публикации, отрывок из черновых вариантов монографии «Мастерство Гоголя», ряд цветных схем-графиков — автографов Андрея Белого, а также стенограмм его доклада «Гоголь» («Киевская мысль», 1909, 19 марта), выступления на диспуте о спектакле «Ревизор» в театре В.Э. Мейерхольда (3 января 1927 г.), статья «Гоголь и Мейерхольд» (1927) и авторизованная стенограмма доклада «Непонятый Гоголь» (1933).

Архивные материалы, забытые публикации, подробные литературно-исторические комментарии и завершающая издание статья известного беловеда и автора работ о русских символистах доктора филологических наук профессора Л.А. Сугай позволяют проследить историю создания последнего произведения поэта, прозаика и теоретика символизма Андрея Белого — от замысла и первичных планов до работы над правкой гранок. Читатели узнают о трудностях, с которыми столкнулся Белый при подготовке монографии о Гоголе, о нелицеприятной критике в адрес уже ушедшего из жизни автора, так и не дождавшегося выхода своего детища в свет, о месте исследования «Мастерство Гоголя» в творческой судьбе писателя и литературно-художественных и научных исканиях эпохи в целом.

АНДРЕЙ БЕЛЫЙ

АРАБЕСКИ. КНИГА СТАТЕЙ
ЛУГ ЗЕЛЕНЫЙ. КНИГА СТАТЕЙ

---

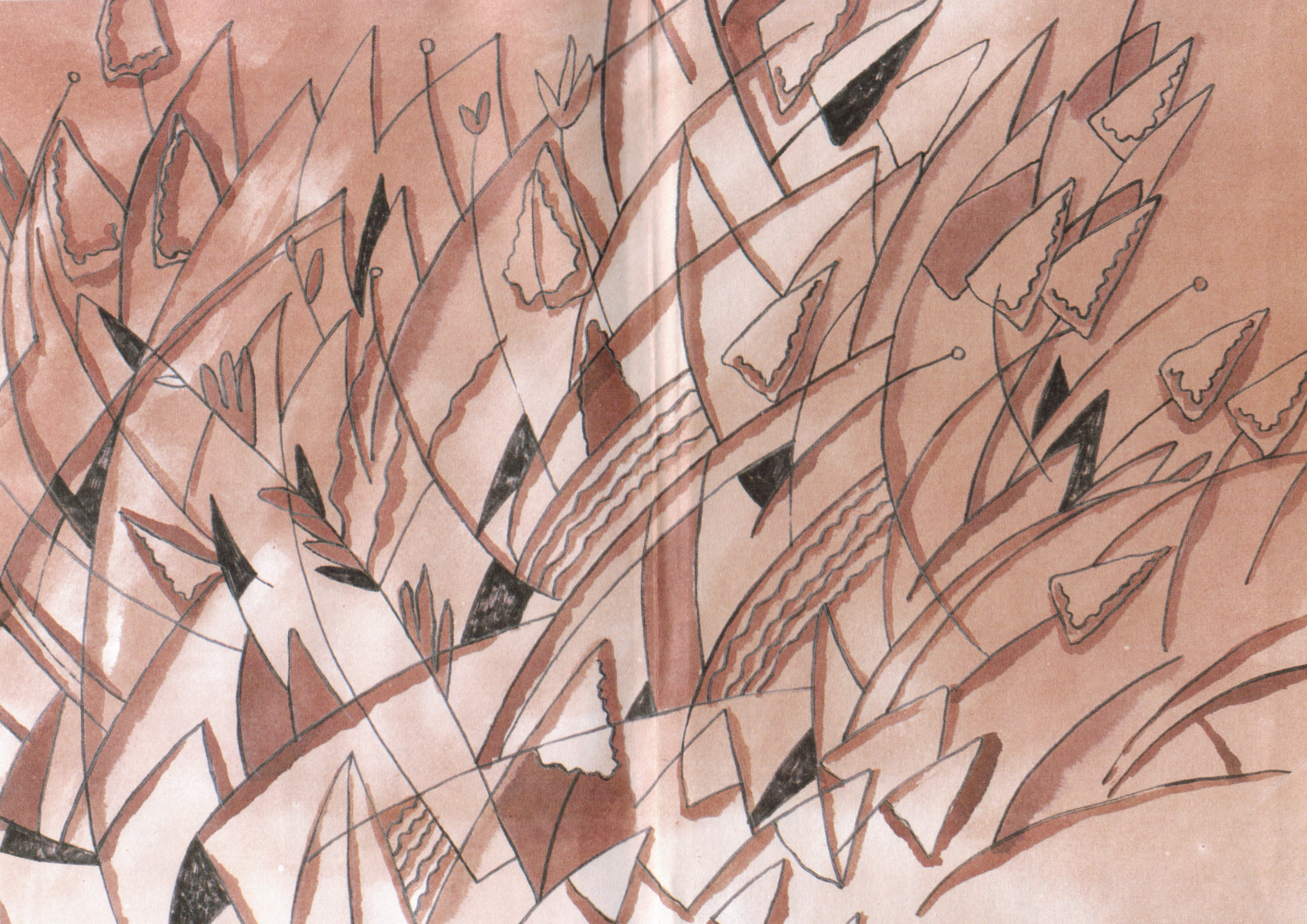
## АНДРЕЙ БЕЛЫЙ

# АРАБЕСКИ
КНИГА СТАТЕЙ

# ЛУГ ЗЕЛЕНЫЙ
КНИГА СТАТЕЙ

**АНДРЕЙ БЕЛЫЙ**

**АРАБЕСКИ**. КНИГА СТАТЕЙ

**ЛУГ ЗЕЛЕНЫЙ**. КНИГА СТАТЕЙ